


العدد الخامس
السنة الاولى - كانون الثاني ١٩٧٢

مصادر دراسة المسرحية في العراق

المسرح العالمي والتجربة الحية

الشريعة من الحبكة الى التراكمات

المسرح العربي الى اين يتجه ؟

دراسة في جماليات السينما الغربية

تاريخ السينما - الفصل الثالث

# بقايا التجربة

مسرحية شعرية في اربعة فصول

قنديل .. اول اعمال الفرقة القومية للموس

# مجلة المسرح والسينما

ملحق يصدر كل شهرين..
عن مجلة الاذاعة والتلفزيون

محمد سعيد الصحاف

بغداد . صالحية . المؤسسة
العامة للاذاعة والتلفزيون

ثمن النسخة ١٠٠ فلسا او
ما يعادلها في الاقطار العربية

الغلاف الاول والأخير
تصوير : عزي الوهاب

# محتويات العدد

# المسرح العالمي والتجربة الحية

بقلم
**قاسم محمد**

خلال جولة اخيرة قام بها الفنان قاسم محمد في عواصم اوربية عديدة اطلع على عدة أعمال مسرحية هي اخر النتاجات للمسرح العالمي • وقد خص - المسرح والسينما - بموضوعة هي خلاصة مشاهداته وانطباعاته تلك الاعمال ، كما اوضح في موضوعه تلك الاشارات التي يمكن ان توحي الى الحديث عن نقاط لها علاقة بسلوكنا الفني في مجال المسرح وما يترتب عن ذلك من علاقات •

اعتقد ان المسرح العالمي لا يكف ، يوما واحدا، عن البحث والتجريب الدؤوب الدائم ، وبروح احتفالية يخلقون عيدا كبيرا يسود علاقات الفنانين المسرحيين في بحثهم وعملهم وتجاربهم • فمنذ مطلع القرن العشرين وفنانو المسرح يقومون باقتحام المجهول من عالم المسرح • ان اهمية التمرين المسرحي لدى ( فاختانكوف ) تكمن اساسا ، في القيام بتجربة جديدة كل يوم • ان تاتي ، كممثل ، الى التمرين وكانك آت الى العيد - كي تستطيع ان تولد من جديد وكل يوم امام اعين الاخرين •



فاختانكوف

في انكلترا ، بلد المسرح العتيد ، تعتبر عروض المخرج بيتر بروك ، بمثابة تجارب مسرحية حيوية ودائمة • الى جانب تجارب بروك التي اصبحت قانونا • ان اى مسرحية شكسبيرية يزمع مخرج او فرقة تقديمها ، يجب ان تحتوى على التجربة والا ما فائدة تقديمها - ! كذلك لا يكف جيمس روز - ايفانز • مخرج ومؤسس نادى هاستيد المسرحي المعروف بكونه معملا مسرحيا تجريبيا منذ الحرب العالمية الثانية ، لا يكف روز - ايفانز فيؤسس مجددا فرقة مسرحية تجريبية تعرف في انكلترا باسم - مسرح رقم اثنين - هذه الاشارة تقودنا الى ان اشهر مسارح العالم في الوقت الحاضر هي تلك الفرق والمسارح التي يقودها مخرجون مجربون - تجريبيون - تقسم عروضهم المسرحية بالبحث المختبرى والابتكار • ففي ايطاليا نجد فرانكو زيفيريللي وفي بولندا ، جروتوفسكي ومعمله المسرحي الشهير ذو الثلاثة عشر صفا من الكراسي • وفي فرنسا هناك ارتود وخلقه المجدد للعرض المسرحي •

وفي نيويورك المسرح الحي • كذلك تجارب - الدراما والكوميديا - في موسكو والتي يقودها ويشرف عليها يورى لوبيموف • هذه التجارب التي تعيد الى الاذهان ما كان للمسرح السوفيتي من طليعية ومن اثر على المسرح العالمي • في مطلع القرن العشرين ، متذكرين تجارب ميرهولد ومسرحه البنائي ، تايروف والمسرح التركيبي ، فاختانكوف ومسرح الواقعية الخيالية ، ستانيسلافسكي ومسرح الممثل المعيد للتجربة الشعورية الانسانية • وتجد التجربة المسرحية

**برايي ولا اتكف حتى في المسرح العربي وظروفه غير الطبيعية**

حيث نرى محاولات الجزائريين فيما يسمى بـ ـ ما قبل المسرح ـ التجربة المعتمدة على الاساطير والحكايات الشعبية الجزائرية المطروحة مجددا من وجهة نظر العصر وبتكتيك مسرحي حديث . ثم مسرح المقهى في القاهرة ، حيث قام لفيف من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بتجربة مسرحية حية في احدى اشهر مقاهي القاهرة الشعبية ، مشركين رواد المقهى مباشرة في عرضهم المسرحي . وفي بيروت نرى تجارب انطوان ولطيفة ملتقى .. ثم تجربة المخرج يعقوب شدراوي في مسرحية ـ اعرب ما يلي ـ التي جمع مادتها من نتاجات عدة مؤلفين وشعراء . وتجاربنا في بغداد. في فرقة المسرح الفني الحديث في مسرحيات حكاية الرجل الذي صار كلبا ، الخرابة ، حكاية صديقنا بانجيتو كونزاليس الذي شعر بنفسه مذنبا عندما انتشر وباء الطاعون في جنوب افريقيا ـ الاخراج كان لقاسم محمد ، سامي عبد الحميد ، صلاح القصب .

**وفي مسرحية ـ بيت ابو كمال ـ الفرقة المسرح الشعبي ـ من تاليف واخراج بدري حسون فريد ، راينا مدخلا تجريبيا في عرض المسرحية الشعبية العراقية ولا يمكن تجاوز اخراج عبدالوهاب الدايني لمسرحية ـ البيت الجديد ـ لنورالدين فارس دون منحها الطابع التجريبي المحلل . اكل هذه التجارب انما هي غزوات مخلصة في سبر عوالم جديدة في المسرح ساعية الى تخليصه من المتعة الرخيصة ، والايهام السمج ، والوعظ السطحي .**

ربما كانت الصفة الغالبة على التجارب في المسرح العراقي انها ما تزال محددة ، لكن التجارب في المسرح العالمي تنتشر في المسرح الدرامي ، كذلك في المسرح الاوبرالي ـ عند مخرج الاوبرا فلزنشتاين ، في مسرح كوميشه اوبر في المانيا الديمقراطية ، حيث الاوبرا في نظر فلزنشتاين لا تعتمد على الموسيقى والغناء فحسب ، بل ان المغني يتمتع بخاصية الممثل الدرامي الى جانب خاصية الموسيقى والغناء ، على العكس مما في الاوبرا التقليدية ـ .

كذلك في مسرح الرقص تسود التجارب بشكل عنيف ، حيث خرجت الباليه من اطرها التقليدية والاسطورية ، الى عالم الفكر والدراما والتراجيديا الاوسع والاعمق ـ هاملت ، عطيل ، روميو وجوليت ، كارمن ـ في روسيا ـ ملحمة كلكامش ـ في بولندا ، تجارب الشباب في هنغاريا ، تجارب الرقص الحديث في اعمال



بيتر بروك

ـ مارتا جرام ـ و ـ ألوين نيكولاس ـ في امريكا ، حيث انهما يطرقان نوعا جديدا من التعبير المسرحي الراقص حيث التعاون بين فنون الرقص والدراما والنحت والرسم والموسيقى ، مؤكدين بذلك على وحدة الفنون وقيمها التعبيرية . جميع هذه التجارب انما ترتكز على البحث في القيم التحليلية والتعبيرية وايجاد وسائل توصيل جديدة في فن الممثل وفن المخرج شكلا وموضوعا ومستخلصة بالتالي عناصر الكشف والابتكار والاضافة .

**الى جانب التجريب ـ التحليلي ـ و ـ التكنيكي ـ في فن الممثل ولغة المخرج وطراز العرض المسرحي ، هناك تجارب اخرى لا تهتم بالجانب التحليلي والتكنيكي وانما بالجوانب الموضوعية والفكرية وتعطيها اهمية اكبر متخذة من المسرح اضافة الى صفته الفنية ، وسيلة لايصال افكارها السياسية والفلسفية الى اكبر عدد ممكن من الناس . توجد هذه الموجة في امريكا حيث المسرح الحي ، والمسرح المفتوح ، ومسرح خارج برودواي .**

في فنلندا انتشرت في الوقت الحاضر حركة مسرحية شابة تجريبية ، تسمى ـ فرق الشباب الحرة ـ • ولقد اتيحت لي الفرصة مؤخرا لمشاهدة هذه التجربة المسرحية الشابة والتعرف عليها عن كثب • ان ما منحني زخما عميقا من الفرح هو تلك الحيوية التي شاهدتها في فرق الشباب الحرة ونبل ارتباطها العميق بفكر وكفاح اوسع الجماهير•

اصبحت هذه الفرق الشابة ذات تأثير كبير على مجمل المسرح الفنلندي ، تاليفا وتمثيلا واخراجا وحتى على شكل ومكان العرض المسرحي • والاهم من كل ذلك هو اسلوب الارتباط بالناس •

**فالى جانب المسارح التقليدية في فنلندا انتشرت حركة مسرح الشباب ، حيث توجد ثماني فرق مسرحية يقودها شباب متحمس ـ مناضل ، يتخذ المسرح ـ فنا ووسيلة ـ لنشر الافكار الاشتراكية والثقافية التقدمية الملتزمة بين اوسع صفوف جماهير الشعب •**

اربع من هذه الفرق محترفة واربع للهواة • ولقد انتهزت فرصة وجودي في فنلندا فشاهدت عروض ثلاث فرق وتعرفت عن قرب الى اثنين منها•

العرض الاول الذي شهدته في هلسنكي في ١ـ٨ـ١٩٧١ ، كان لفرقة مسرح ـ كوم ـ التي تأسست عام ١٩٦٩ والتي تعتبر من أقوى فرق الشباب مستوى فكريا وامكانية فنية ، ولاجل ان اجد مكان هذه الفرقة كنت مضطرا الى ركوب البحر في مركب مع خمسين آخرين ، وخلال ربع ساعة من الابحار وصلنا جزيرة فيها قلعة كبيرة قديمة في وسط البحر • تعتبر هذه الجزيرة والقلعة مكانا سياحيا يؤمه الكثير من السواح • وفي مكان داخل القلعة الصخرية التي تذكرنا بقلاع العصور الوسطى اقامت فرقة مسرح ـ كوم ـ منصة خشبية غاية في البساطة معتبرة اياها خشبة مسرح • كان الديكور هو منافذ القلعة وجدرانها • قدموا مسرحية بعنوان ـ ملك فنلندا ـ وهي مسرحية سياسية ساخرة هادفة تحكي تاريخ فنلندا السياسي منذ الحرب العالمية الاولى • وكان الجو في القلعة المطلة على البحر باردا • وما ان اخذ الناس اماكنهم على المقاعد الخشبية الصلبة حتى خرج احد الممثلين ورطن بفنلندية اجهلها متوجها بكلامه الى الجمهور، فكان الجواب ان رفع بعض الكهول والعجائز ايديهم • الممثل عدهم ثم ذهب وعاد بعد قليل يحمل عددا من البطانيات وقدمها للذين رفعوا أياديهم •• ففهمت عندئذ انهم كانوا يشعرون بالبرد في هذا المكان المكشوف • التف الكهول بالبطانيات وشاهدوا العرض المسرحي • تتكون فرقة مسرح ـ كوم ـ من تسعة اعضاء • هم انفسهم يبيعون تذاكر الدخول ، وهم يساعدون الجمهور على الجلوس في اماكنهم •

بدأ العرض ، كان مشتركا في العرض خمسة ممثلين وممثلتان • وهؤلاء السبعة استطاعوا ان يمثلوا سبعا وعشرين لوحة وخمسا وثلاثين شخصية مثل كل ممثل خمس شخصيات واحيانا اكثر ، مستعينين في التحول من شخصية الى اخرى بابسط الاشياء •• قبعة مثلا ، او سترة ، او روب وما شابه • ـ نفس هذا الاسلوب في العرض المسرحي اتبعناه في بغداد في فرقة المسرح الفني الحديث وفي مسرحيات : حكاية الرجل الذي صار كلبا • الخرابة • وحكاية صديقنا بانجيتو خلال المواسم ٦٨ـ٦٩ • وموسم ١٩٧٠ وموسم ١٩٧٠ـ١٩٧١ ـ وكان العرض الثاني الذي شاهدته في فنلندا ، في مدينة تامبره وفي مسرحها الصيفي الشهير على نطاق عالمي • وشهرة هذا المسرح هو انه مبني في غابة من غابات تامبره الكبيرة وانه يدور بكل ال ـ ٩٠٠ ـ متفرج متنقلا من مشهد الى مشهد • المتفرج هنا يتبع الممثلين في انتقالهم من مكان الى مكان ، وحيث يربو عدد المشاهدين واماكن المشاهدين على الاثني عشر مكانا•

في العرض الثاني شاهدت مسرحية ـ الاخوة السبعة ـ لاديب فنلندا القومي ـ الكسندر كيفي ـ قدمت هذه المسرحية مجموعة شابة ، لكنها لا تنتمي الى حركة مسرح الشباب الحرة • بل انها مجموعة ممثلين تجتمع اثناء عطلة المسارح الصيفية من مختلف المسارح الفنلندية فيكونون فرقة مسرحية يعرضونها في هذا المسرح الصيفي الدوار • ان اهمية ـ الاخوة السبعة ـ هي انها مسرحية شعبية لاديب كبير ، تحكي حياة سبعة اخوة من الفلاحين وما يصادفهم من مواقف ومقالب في سعيهم الحياتي واليومي • تتميز هذه المسرحية بالدقة والاتقان في اداء الممثلين لشخصيات فولكلورية فنلندية • الدقة في اللهجة المحلية والحركة المتميزة ، والحماس والاقناع بانك امام فلاحين فنلنديين لا ممثلين يمثلون •

العرض الثالث : كان مسرحية ـ روبن هود ـ لفرقة مسرح ـ آها ـ التي تعتبر اقوى فرقة شابة بعد فرقة ـ كوم ـ •

شاهدت مسرح ـ آها ـ في نفس مسرح تامبره الصيفي الدوار وسط الغابة • وصلت الى الغابة ـ المسرح قبل العرض بساعة واحدة ـ العرض يبدأ في الساعة الواحدة بعد الظهر ـ من بعيد سمعت غناء •• يملأ الغابة ، تبينت الامر ، واذا بممثلي المسرحية يغنون ويرقصون ويتمازحون مع جمهور رواد الغابة ـ المسرح • وكانوا ايضا



**مشهد من مسرحية ( بيت ابو كمال ) التي قدمتها فرقة المسرح الشعبي**

يقومون بتنظيف الارض المحيطة بالمسرح الدوار من الحصى والاوساخ .

**تكونت فرقة مسرح ـ آها ـ عام ١٩٧٠ وتضم ستة شبان اكبرهم فى العشرين واصغرهم فـى السادسة عشرة . خمسة منهم يدرسون او درسوا المسرح والدراما فى المعهد المسرحي فى هلسنكى . وجميع من في الفرقة وممن يتعاون معهم من الشباب التقدمى . رأيهم ، انه لا يمكن للمسرح فى عصرنا الا ان يكون تقدميا فى افكاره واساليبه الفنية .**

**قال يوزى هيلمنن ــ وهو احد مؤسسى الفرقة واحد مخرجيها ــ :ــ**

ان فرقتنا ستستمر رغم المصاعب التى تلاقيها ورغم ان بعض الاعضاء سيتركنا . لكننا واثقـون ان غيرهم سيأتى الى فرقتنا . اننا نطمح الى تحقيق الكثير . نطمح الى تكوين مسرح الاطفال حيث لا يوجد فى فنلندا مسرح للاطفال سوى المســرح السويدى . وفرقة ــ آها ــ هى اول فرقة شابة حرة تقدم مسرحية للاطفال هى مسرحية ــ روبن هود ــ .

كتب هذه المسرحية ثلاثة من اعضاء الفرقة هم : يوزى هيلمنن ، وكورت نيوتيو ، وماريـا باسكالين . وقام باخراجها اثنان : كورت نيوتيو ويوزى هيلمنن . ان اسلوب العمل الجماعى فى الفرقة يوفر لنا الكثير ويعلمنا اكثر . اننا نعيش كعائلة واحدة متماسكة نكتب مسرحياتنا ونخرجها معا ، كما نؤلف موسيقى واغانى المســرحيات ونعزفها بانفسنا ، كما اننا نقسم وارد المسرحيات بيننا بالتساوى على جميع العاملين ، سواء أكانت اعمالهم كبيرة او صغيرة .

**سؤال : كيف تقسمون الوارد بالتساوي ؟ ان هناك حتما من يعمل من الاعضاء الاخرين . انت مثلا ، تؤلف وتخرج وتمثل ، فيجب اذن ان من يعمل اكثر ان يتقاضى اكثر .. حسب عمله .**

يوزى : يسود فى فرقتنا قانون يقول : كل عضو من اعضاء الفرقة انما يعمل من اجل الفرقة، وكل مواهب العضو هى ملك الفرقة ، وحتى فى حالة عمل العضو فىعمل فنى خارج الفرقة ، فى انتاج مسرحي او تلفزيونى او اذاعى ، فان العضو انما يعطى الفرقة خمسين بالمئة من وارده هذا ، والسبب ، هو انه قد وظف طاقته لعمل خارج نطاق الفرقة ولانه قد اخذ وقتا من وقت الفرقة .

اننا جميعا نعمل بمشقة وارهاق وذلك لاجل ان تستمر فرقتنا بالبقاء والتطور وتقديم الانتاجات الهادفة للشعب .

توجد في فنلندا ست وثلاثون فرقـة مسرحية تأخذ اعانات من الدولة ومن المنظمات . لكننــى اعتقد بان جميع هذه الفرق ، وبما فيها فرقة المسرح الوطنى التى تمتلكها الدولة ، انما هى فــرق كلاسيكية العلاقة مع الناس وانها بعيدة عن تلبية متطلبات الشعب ، لانها قابعة فى اماكن محددة لا تتركها .

اننا نحن ، فرق الشباب الحرة ، قررنــا الذهاب الى الشعب ، الى حيث يوجد ، فى اماكن السياحة ، فى الحقول ، فى المدارس ، فــى

المستشفيات ، في المحطات الكبيرة . ان في فنلندا الكثير من افراد الشعب الذين لم تتح لهم الفرصة ليروا المسرح .. ناهيك عن مشاهدة مسارح العاصمة والمدن الكبرى الاخرى . اننا لا نستطيع ولا يمكننا ان ننتظر أن يأتي الينا الناس .. يجب علينا نحن ان نذهب اليهم ونعرفهم بالمسرح ونعلمهم ونثقفهم عن طريق المسرح .

ولهذا قررت فرقتنا ، فرقة مسرح ـ آها ـ ان لا تذهب للعمل في مسارح العاصمة . ان مكاننا هو خارج العاصمة .

**سؤال :ـ ما هي اهم الصعوبات التي تجابهكم ؟**

يوزي : هناك صعوبة ايجاد النص المناسب الذي يتفق واتجاهاتنا .

لهذا ترى ان الفرقة بمجموعها تبتكر افكارا لمسرحيات جديدة ونتعاون على كتابتها واخراجها .

ثم انت ترى بنفسك اننا نمثل بدون ديكور وبدون انارة . اننا نستغل ضوء الشمس ، وضوء النهار انارة لنا . كما ان ديكوراتنا هي الطبيعة نفسها .. اشجارها .. صخورها .. انهارها .. ارضها .

نركز في الوقت الحاضر على مسرح الطفل ، لان الاطفال هم الجيل القادم الذي عليه ان يواصل بناء الحياة ، وعلينا تربيته وفق قيم وافكار العصر التقدمية ، افكار الاشتراكية .

ان لدينا الكثير نريد ان نقوله للناس ،ونعتقد ان المسرح هو المجال الامثل للاتصال باوسع الناس والتحدث معهم عن طريقه .

سؤال :ـ هل يكفي الوارد الذي يأتيكم للقيام بانجازات مشاريعكم المسرحية ؟

يوزي :ـ كلا . لا يكفي . لكننا ذهبنا الى الدولة وقلنا لهم اننا نريد ان نؤسس مسرحا فنلنديا للاطفال . قالوا حسنا اليكم خمسون بالمئة من اصل الاعانة المطلوبة ، واذا ما رأينا جدية وجدوى عملكم بعد سنتين سنمنحكم الاعانة كاملة .

**سؤال :ـ ماذا يعني اسم فرقتكم ـ آها ـ**

يوزي :ـ انه لا يعني شيئا سوى الصوت واللفظ . وهذه الكلمة هي التي يطلقها كل انسان عندما يعجب او يدهشه شيء .. آها ..!

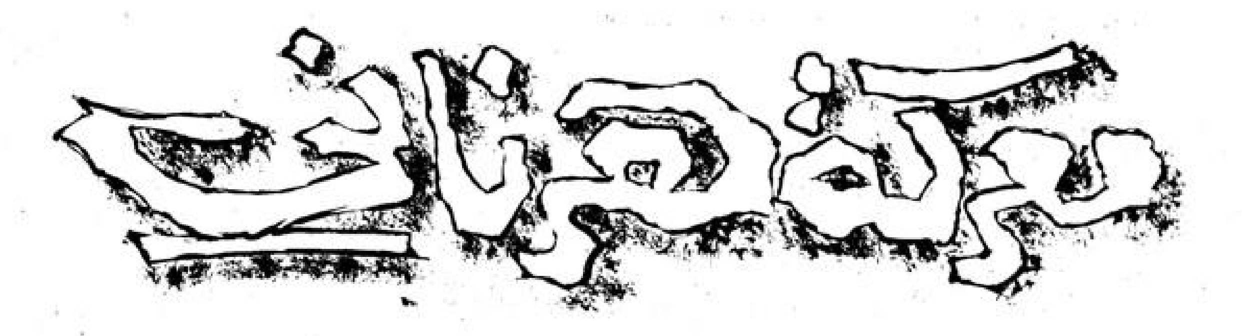
ثم بعد هذا شاهدت مسرحية ـ روبن هود ـ في المسرح الدوار . قبل العرض في هذا المسرح المكشوف وسط غابة كبيرة .. بدأ المطر .. وتساءلت ترى هل سيبقى الناس في المسرح ؟ وهل سيمثل الممثلون ؟ اشتد انهمار المطر .. وعلى التو حضرت فتاتان .. اخذتا ببيع مشمعات خفيفة واقية من المطر بسعر يساوي ـ ٣٥٠ ـ فلسا عراقيا .. هرع الناس وهرعت معهم واشترينا المشمعات .. وبدأ العرض المسرحي ، كنت والمتفرجون لا نخشى المطر .. لكن الممثلين ظلوا طوال ساعتين .. يمثلون ، ويغنون ..ويرقصون ويركضون في مسرح الغابة الواسع تحت مطر عنيف لكن الاعنف كان حماسهم وحرصهم على الا يفوت الناس .. حرف ، او كلمة ، أو معنى مما يقولون أو يؤدون ، انحنيت فعلا ، اجلالا لشرف مهنة الممثل ، ولامانته ، ولكفاحه النقي الهادف .

**الخاطرة ـ**

كلما نلتقي بمخرج في المسرح العراقي ، لا يشكو اكثر من ممثل ، من الذين لا يحرصون ولا يلتزمون بخطته الاخراجية او بنص المسرحية ، ويتهم امانتهم برأيي ان الممثل يجب الا يكون أمينا فقط ، بل ان يبلغ مستوى ثقافيا وعلميا يؤهله القيام بدفع حركة المسرح العراقي اشواطا وخطوات الى آفاق اخر .

الممثل في العصر الحديث ، كالعالم والطبيب والاديب . يحتاج ابدا الى الاطلاع والتثقف المستمر ، لكي يستطيع ان يحافظ على معاصرته للحياة ، وللاحداث ، وللتطور المطرد في حياة الانسان .

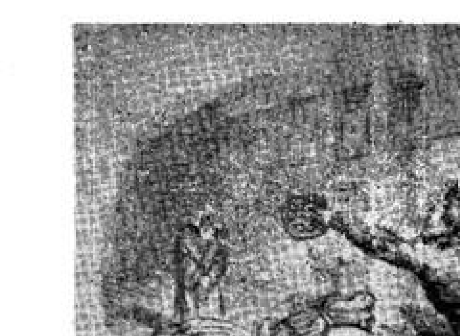
فكلما قلت ثقافة الممثل ، انعدمت عصريته ومعاصرته .. هنا يصبح الممثل راكضا ، يلهث وراء اكثر الاساليب سطحية وينجر وراء السهل البسيط .. البعيد عن البحث المتعمق . وبالتالي، وانطلاقا من جهله وتأخره يضطر ان يصبح ممثلا غير امين لافكار المؤلف والمخرج التي هي بمثابة افكار العصر . الامر الذي يجعل الممثل احدى العلل التي تؤخر النمو والتقدم . يصبح غير مساهم بجد في اغناء قضية التطور المسرحي وبالتالي في اغناء الحياة الفكرية والاجتماعية والثقافية لشعبه ومجتمعه .




للدكتور أكرم فاضل

« كانت هناك عاطفة تضيق بهالقاعة • وما لبثت ان انطلقت هذهالعاطفة وظهرت باشارات لا تخفى على احد • وكان يكفي ان تلقي نظرة على الجمهور لتقتنع بان المسالةليست مسالة تمثيل اعتيادي ، وانماهناك اسلوبان ، جيشان ، بل حضارتان تتطاحنان وجها لوجه • الفئتان تتباغضان بصورة ودية ، كما يتباغض الادباء في المباغضات الادبية ، اي المناظرات الادبية • انهم لا ينشدون الا المعركة ، وهم مستعدون للانقضاض على بعضهم • وكان الاتجاه العام عدائيا • اصطكت المناكب حتى تصادمت • والمعركة لم تكن ترتقب لتنفجر الا اقل احتكاك • حتى اصبح الشاب صاحب الشعر المرسل على كتفيه لايستطيع الا ان يبدي رأيه بالرجل الاصلع المواجه له » •

تيوفيل گوتييه



لابد لنا قبل الوصول الى قلب معركة هرنانى بالذات ان نستعرض اصل الخلاف الذى نشب بين الابتداعيين والاتباعيين ، فنقول :

كان من المحتم انتظار عام ١٨٢٠ لرؤية العلامات الواضحة على ثورة ادبية •

وقد احتدمت المعركة خلال الاعوام ١٨٢٠ — ١٨٣٠ بين الابتداعيين والاتباعيين ، كما حمي وطيس النزال قبل ذلك بقرن بين القدماء والمحدثين • وبالرغم من المقاومة التي ابداها الاتباعيون فان المعركة قد ربحها الشباب الابتداعيون منذ عام ١٨٣٠ ، ولكن بصورة او باخرى اتصل النقاش حولها الى يومنا هذا •

تصاول الفريقان بحمية وحماس كان من بلايا شرهما ان المعركة دارت حول كلمات لم يستطع احد ان يحدد فحواها تحديدا دقيقا • وظهر ان شخصا واحدا لم يكن لديه برنامج محدد المعالم، وان الابتداعيين انفسهم لم تكن لديهم وحدة مذهب لقد اعتبر المعاصرون مقدمة مسرحية كرومويل

( ١٨٢٧ ) من تأليف فيكتور هيكو بمثابة بيان صادر عن المدرسة الفتاة • وكان هيكو قد حاول سابقا ان يصوغ مذهبه الجمالي في مختلف المقدمات ولكن مذهب الابتداعية لم يكن لديه الوضوح الكافي الكائن لدى ( الفن الشعرى ) عند بوالو •

ومما زاد القضية تعقيدا على تعقيد ان الابتداعية لم تكن اتجاها من الاتجاهات حيال الادب فحسب وانما كانت بالاضافة الى ذلك اتجاها تجاه الحياة فنحن نرى في مجال الادب ثورة الابتداعيين المكشوفة على القواعد التي رسخت في الاذهان في القرن السابع عشر • ولما كانت هذه القواعد محددة بصورة خاصة بما يخص المسرح فان الصراع بالبديهة استعر اشد ما استعر حول الدراما الابتداعية ، فقد كانت المسرحية الفرنسية من حيث الجوهر رواية تقع في خمسة فصول شعرية ، لها حل مأسوى ، مستأصلة كل عنصر هزلي ، واضعة في العادة على المسرح شخوصا اسطوريين او تاريخيين • والمأساة الاتباعية بصورة خاصة كانت تحترم الوحدات المشهورة ، او تدعي احترامها • وبالرغم من استحلال حريات واسعة في القرن الثامن عشر تجاه وحدة الزمان او الديكور كان الابتداعيون يطالبون بحق توزيع دراماتهم على عدد مختلف من الفصول وباستعمال النثر اذا حلا لهم استعماله ، وبمزج الهزلي بالماساوى وبالاضحاك والابكاء مرة فمرة وبتبديل الديكور لدى كل فصل اذا راقهم هذا التبديل ، وبالتزام الضبط والدقة لدى الاخراج ، وبعرض مناظر عنيفة على المسرح او ابراز عمليات القتل وبجعل المشاهد يرى بأم عينيه الحوادث بدلا من روايتها له في حكاية يسردها احد الممثلين • وطالبوا باقتفاء اثر شكسبير التي كانت آثاره مترجمة آنذاك وممثلة ومفسرة باللغة الفرنسية ، بدلا من اتباع خطى راسين •

**اما في الشعر فكانوا يحتجون على اساءة استعمال الثوريات والتلميحات ويشجبون التمييزات التي كانت قائمة بين الكلمات النبيلة او الشعرية والكلمات الرذيلة او المبتذلة ويؤكدون باعلى اصواتهم حقهم بتغيير شكل البيت الشعري •**

**واكثر من ذلك ـ وهنا تتدخل المسالة الاخلاقية كانوا يدحرجون على المسرح ابطالا يشيدون بعظمة العاطفة وجمالها ، ذلك لان الشخص في الدرامات الابتداعية ينشد كل النشد ان التحرر من قواعد الحياة المتواضع عليها اكثر مما ينشد قواعد المأساة •**

هذه هي حالة ابطال فيكتور هيكو ارباب الاحاديث الطنانة الرنانة الذين اصبحت قاعدة الحياة الوحيدة لديهم العيش تحت تأجج العاطفة • وخير مثال على ذلك مسرحية هرناني ، حيث نجد البطل ، وهو احد الخارجين على القانون بصورة تطوعية يثور على الملك ويموت لئلا يحنث بيمينه ، تماما كما كان يفعل احد ابطال كورني • ونجد نفس روح التضحية في رواية ( ماريون دى لورم ) حيث نرى احد ابطال هيكو الشبان ـ سافرني ـ يرفض الهروب من سجنه ليشاطر صديقه الموت •

ان شخوص فيكتور هيكو لها كذلك ( نفوس نادرة الوجود ) كما لابطال كورني امثال هذه النفوس اما التمثيل التاريخي الذي يزعمه الابتداعيون فانه كذلك غير صحيح بالمرة ، مثله مثل التمثيل التاريخي لدى الاتباعيين •

فاذا كانت يونان راسين ليست اليونان القديمة فمن الصعوبة ان تصدق ان اسبانيا هرناني هي اسبانيا الحقيقية لشارل كنت ، او ان شخصية كروموبل في الدراما التي تحمل اسمه هي اكثر دقة تاريخية من شخصية نيرون في رواية بريتانيكوس لراسين •

الا ان الابتداعيين يوهمون المشاهدين بتأثير الديكور والازياء اساليب الكلام انهم يعكسون الحقيقة التاريخية ، ولكن الاشخاص الذين يتحذلقون ويتخبطون ويتقاتلون ويبكون على المسرح هم في الحقيقة شخوص ابتداعيون • انهم يعبرون في معظم الاحوال بصورة مدهشة عن اماني جيل برأسه من الاجيال ويعربون عن احلامه ومطامحه وتمرداته ، وهذا الجيل هو جيل عام ١٨٣٠ • وبهذه المثابة وحدها يستحقون كذلك ان نتدارسهم • ولهم بالاضافة الى ذلك مزية اخرى ، ولعلها من اعظم المزايا ، وهي ان مقلدي الشعراء المأسويين للقرن السابع عشر قد استبعدوا من المأساة ليس كل سيكولوجية فحسب وانما كل نغمة شعرية • وان درامات هيكو حتى اذا ابينا عليها ظاهرة السيكولوجية والتاريخية

لتحتوى على الاقل على انتفاضات غنائية رائعـــة ٠ ومهما كنا صارمين تجاهها فحسبنا ان نوازنهـــا بالمآسي الاتبـــاعية المزعومة في نفس الفترة لـــكي نشعر بتفوقها الفائق الناجم بصورة جزئية مما نجده لديها من التعبير عن مزاج الشاعر الساحر ٠

ومع كل هذا فلم تعش الدراما الابتداعيـــة الا عمرا غاية في الاختصار ٠ انها في الحقيقـــة لم تبدأ الا مع مقدمة كرومويل (١٨٢٧) الذي بشر خلالها فيكتور هيكو ببزوغ شمس ضرب دارمـــي جديد ٠ أما دراما كرومويل نفسها ، وهي التحدي الواقعي ، الذي صنعت به وجوه الاتباعيين ، فانها بتبديلاتها العديدة للديكور وشخوصهـــا التي لا تحصى ٠ كانت غير قابلة للتمثيل ، وفعلا لم يكتب لها ان تمثل ٠

**والان ، وقد فرغنا من رسم لوحـــة تبيـــن اسباب هذا الصراع ودوافعه وابعـــاده وذكرنا مسرحية كرومويل ، لابد لنا من كلمة حول مقدمـــة هذه المسرحية التي كانت الفتيلة التي اشعلت نار الفتنة بين الاتباعيين والابتداعيين :**

## تحليل مقدمة مسرحية كرومويل

يلقى فيكتور هيـــكو بادىء الامـــر نظـــرة شاملة على تطور الشعر عبر الانسانية ٠ لقد استيقظ الشعر في العالم مع الانسان ، ولكن هذا الشعر كان حينذاك مفعما بالوجد مترعا بالعبـــادة ، غنائي القوام ٠ وكلما تطورت الانسانية وتحركت اصبح الشعر ملحميا ٠

سفر التكوين يمثل الغنائية ، وهو ميروس يجسد الملحمة التي تحتفظ بخصائصها الجوهرية ٠ فبدلا من ان تغنى وتتلى ( تنفذ عمليا على المسرح ) ٠ المآسيويون القدماء قاطبة يلبسون ما يفصله لهـــم هوميروس ، كمـــا يقول هيكو ٠ حتى الخرافات ، حتى الكوارث ، حتى الابطال ، جميعهم يمتحون مـــن النهر الهوميروسي ٠ الالياذة والاوذيسة دائمـــا ٠ « وكما يجر اخيل وراءه جثة هـــكتور تـــدور المأساة الاغريقية حول طروادة » ٠ واخيرا يكشف ظهـــور المسيحية للانسان عن ثنائيته ، ويعود الانســـان الى ذاته ، فقلبه من الآن فصاعدا موزع بين الفضائل

التي يترتب عليه ان يمارسها وبين الغرائز الطبيعية التي تحمله على الشر : هذا هو العصر الدراماتيكـــي نظرة مفتعلة ٠ فأوديب ملكا لسوفوكليس وهيبوليت ليوربيدوس دراماتيكية بالمعنى الادق للكلمة ٠

فهل نستطيع القول ان العصر الحـــاضر دراماتيكي حقيقة ، لا سيما في القرن التاسع عشر حيث الغنائية مستحوذة على كل شيء ؟ ولكـــن هذا الاسلوب يتضمن جانبا من الواقع ٠ وعلى هذا

### خلاصة هرناني

**الفصل الاول**

الملك : ملك اسبانيا دون كارلوس وشقي زعيم عصـــابة ، هرناني ، الذي يريد الثأر لابيه الذي أعدمه سابقا والد الملك ، يتلاقيان وجها لوجه في غرفة دوناسول ٠ الفتـــاة التي يعشقانها ٠ العذراء الشـــابة تحب هرناني ، ولكنها مخطوبة لعمها دون روي كوميز دي سيلفا ، الذي يطير صوابه لدى رؤيته رجلين في حرم ابنة أخيه ٠ يبرر الملك نوعا وجوده ، ويسلم هرناني الى أحـــد أفراد حاشيته ، وهو يجهل اســـم غريمه ٠

**الفصل الثاني**

الشقي : دون كارلوس يطـــوف حول قصر سيلفا ٠ فيسقط تحت سطوة هرناني الذي جاء لاختطاف دوناسول ٠ ولكن الملك يرفض ان ينازل شقيا فيطلق هرناني سراح خصمه ، على أمل سنوح لقـــاء أفضل ٠

**الفصل الثالث**

نهـــار زفاف دوناسول على روي كوميز ، ويطرق حاج باب قصر دي سيلفا ٠ ولدى رؤيته الفتاة اليافعة مرتدية ثياب الزواج يكشف عـــن هويته : انه هرناني ٠ فتوضـــع مكافاة لمن يأتي برأسه لتسليمه الى الملك ! ولـــكن الدوق يحمي ضيفه من خدمه ٠ وعندما يعلن عن وصول دون كارلوس يخفي هرناني في مخبأسري ٠ وبعد مغـــادرة الامير يبرم الشقي والشيخ ميثاقا ينص على انه اذا قتل هرناني فانه يضع رأســـه تحت تصرف دون روي ٠

**الفصل الرابع**

القبر : يطلع دون كارلوس على وجود مؤامرة ضده فيدخل الى قبر شارلمان ، في ايكس ـ لا ـ شابك وعندما تطلق المدافع ثلاث طلقـــات ايذانا بتسنمه عرش الامبراطورية ، يلقي جنود دون كارلوس القبض على المتآمرين الـــذين كان على راسهم هرناني ودون روي ٠ ويفتتح شارل كنت عهد حكمه بالعفو والتســـامح فيعقد قران دوناسول على هرناني ، الذي هو في الحقيقة جوان اراغون ، عظيم اسبانيا ( دون كارلوس أصبح شارل كنت ) ٠

**الفصل الخامس**

العرس : في قصر اراغون تجرى الحفلة على شرف زواج دون جـــوان ودوناسـول ٠ ولكن فجأة يسمع نفخ بوق : كان ذلـــك دون روي مذكرا هرناني بوعده ٠ فيتناول هـــرناني وعروســـه السم ويطعن دون روي احشـــاءه بخنجر فيقع عـــلى جثتي صاحبيه ٠

بمقدورنا ان تنكر دعوى ان تحليل الاحاسيس والعواطف قد تلقى من المسيحية عناصر جديدة وطريقة جديدة في آن واحد ( وفيكتور هيكو هنا لا يعمل اكثر من تبني نظرية المسيحية ذاتها) • وعلم النفس علم عصري ، وبهذا العلم الرقيق للغاية برز راسين على القدماء : وبهذا العلم نفسه تفوق شكسبير وجوته على الاغريق في التعمق والتعقد •

**ويواصل فيكتور هيكو كلامه قائلا : ان غرض الدراما هو الحقيقة ، ويعرفها بانها : « بعث الحياة المتكاملة » ويرى ان الناس مخطئون في العصر الكلاسيكي بخلقهم لماعين والملهاة للعواطف الرفيعة • هناك الدموع وهنا الضحك • الا فلنجمع بين هذين العنصرين الجميل والذميم ، الرفيع والرقيع • « ان الشعر المتقن كامن في انسجام المتناقضات » •**

فلنحتفظ جيدا هذه القاعدة ، ذلك لان فيكتور هيكو ، الذي يستبعد وحدتي الزمان والمكان يحتفظ بوحدة العمل ويتمسك بوحدة الانطباع بقي علينا أن تعلم الى اى درجة يمكن ان يظل خليط الرفيع والرقيع منسجما ؟

لقد نجح فيه شكسبير ، لانه اخضع قوام مسرحياته الى فكرة ثابتة تمارس علينا طغيانها وتحملنا على قبول الوحدة بقوتها • لكن ليس الامر كذلك في مسرحيتي « الملك يلهو » و (بورجيا) حيث المشاهد يشعر بشيء من عدم التجانس • — واخيرا ينفحنا فيكتور هيكو بخطرات سديدة للغاية عن الاسلوب الدراماتيكي في الشعر • فان البيت الاسكندرى المؤلف من ١٢ مقطعا صوتيا ) ، البيت التقليدى للمأساة ، يجب ان يظل بيت الدراما ، ولكن ينبغي تصعيد درجة مرونته وتلوينه ، وذلك بالعودة الى بعض الترخيصات المحظورة منذ قرون كالمعاضلة وتنقل التوقف في منتصف البيت ، الخ ، فضلا عن ديمومة الامانة على القافية، هذه الجارية الملكة « هذه الطاقة في شعرنا » ، ( والفرار من الخطب ) ذلك لان مهمة الكلام تقع على الممثل وليس على المؤلف • وقد قام فيكتور هيكو في الواقع خير قيام بتحويل الوزن الاسكندرى الكلاسيكي القديم الى اداة مدهشة ، فهو بهذه الصفة بارع لا يشق له غبار • ولكنه لم يلتزم بكلامه بشأن الخطب • واذا كان هناك اشخاص نسوا انفسهم بانفسهم ليدعوا المؤلف يتحدث ، فهم بلا مراء امثال شخوص هرناني وروي بلاس وتريبولي ( من مسرحيات فيكتور هيكو ) •

هذه هي رومانتيكية فيكتور هيكو التي استفز بها الكلاسيكيين ، والتي لم يستطع تطبيقها بحذافيرها على انتاجه الخاص • فلم يبق لنا الان الا مشاهدة المعركة •

## معركة هرناني

لم يكن فيكتور هيكو من اولئك الذى تخور عزائمهم لدى الاخفاق ، بالاضافة الى ادراكه ان منع مسرحية ( ماريون دى لورم ) سيعود عليه بالفائدة لدى عرض الدراما المقبلة • فطلب من صديقه البارون تايلر دعوة خاصة انصاره للحضور في اليوم الاول من تشرين الاول ١٨٢٩ ليقرأ عليهما شيئا •

حل اليوم الموعود فقرأ الشاعر مسرحية هرناني •

فقوبلت بالهتافات ووزعت ادوارها فورا على الممثلين •

كان الفن الجديد قد حاول محاولته الاولى في الكوميدى فرانسيز ونجح في محاولته فقد طلب الكسندر دوماس الاب تمثيل روايته هنرى الثالث وبلاطه وتكللت المسرحية بالنجاح •

ولكن خارج الكوميدى فرانسيز كانت تحاك مؤامرة تردد صداها داخلها • ذلك ان المأسويين والملهويين أحسوا بالخطر يتهددهم فعملوا مقدما ضد هذا المخرب لادب يعتقدنه حسنا ، فكانوا يتسمعون على هيكو من وراء الابواب ويبثون حوله الاراجيف ويلتقطون من هنا وهناك بعض الابيات ليرددوها مشوهة • وجاء بعضهم الى بيت الشاعر بصفة معجبين فانتزعوا منه بالاكراه والمساحاة مشهدا او مشهدين ونقلوهما الى الاخرين محرفين• وهناك مأسوى اكاديمي هو رقيب على المطبوعات في

الوقت نفسه كان قد قرأ المسرحية بهذه الصفة فلعب اقذر الادوار . كتب الى فيكتور هيكو يقول :

**« ماذا سيقول جواسيسك ؟ (كان يسمى انصار الشاعر جواسيس ) وماذا تقول الصحف التي تساندك ؟هل فضحت اسرار الملهاة هل ذكرت ابياتك بسخرية ؟ لو صح هذا الخبر فما هو ذنبي ؟ اذا كنت قد مدحتك حين كتبت تستحق المدح . اليس من حقي ان اذمك حين تستاهل الذم ؟ هل مؤلفاتك مقدسة ؟ هل يجب علينا ان نعجب بها او نسكت عنها ؟ انك لا تذهب هذا المذهب ، ليس لديك هذه الانانية المضحكة . انت تعلم ان اول من صفق لاشعارك الاولى حرا في استنكار دراماتك الجديدة بنفس الصراحة . حقا لقد تناولت بالتجربة اسلوب هرناني » .**

وهاجمت معظم الصحف المسرحية .

وكان المحررون الادباء في الجرائد الليبرالية هم نفس المؤلفين الذين جاءت المسرحية لاسقاط مؤلفاتهم ، فلا غرو ان انضموا الى المهاجرين .

جريدة الدستورى على الاخص كانت اعنف الخصوم الذين تجنوا على الشاعر ، بينما كانت تكيل له المديح فى الاسابيع الماضية .

واصاب المؤلف قلق آخر ، فالمخطوطة المرسلة الى الرقابة لم تعد . فذهب هيكو الى الرقابة ليقال له ان اللجنة قرأت المسرحية واجازت تمثيلها منذ خمسة عشر يوما ، ولكن الوزير احتجزها .. الوزير يعيد المسرحية الى المسرح مشفوعة بطلب « اجراء بعض التعديلات الضرورية » .

كانت هذه التعديلات « الضرورية » مضرة بالمشاهد الرئيسية ، لذلك رفضها المؤلف .

ولم تشأ السلطة تكرار قضية ماريون دى لورم فتركته يحتفظ بابياته . ولكن الوزير أصر على تعديل هذا البيت :

**هل تعتقد ان الملوك مقدسون فى نظرى ؟**

**بحيث يصبح بعد التعديل :**

**هل تعتقد اذن ان لدينا اسماء مقدسة ؟**

كان ذلك الشتاء شديد البرودة .. المشلون



يرتجفون ، والابيات تجمد على شفاههم اثناء التدريب . وبعد النطق بكل جملة كانوا يركضون الى النار .

واخيرا غدت المسرحية جاهزة للتنفيذ .

ولما كان احتمال مهاجمتها قويا تحتم ايجاد دفاع قوى عنها .

طلب المفوض الملكى فرض مصفقين وهتافين من جهة معينة ، فرفض المؤلف قائلا : لا اريد مهرجين من هذا الطراز .

ولما سأله المفوض المذكور هل يأبى كل نوع من التشجيع اجابه هيكو :

ـ ارفض كافة المشعبذين والمخرفين .

وتساءل الجمهور عما اذا كان هيكو معتوها او مجنونا .

والا كيف يقدر نجاحا لمسرحيته بدون مروجين ؟

فرد عليهم بانه يشمئز من المصفقين المأجورين، وان المدافعين من الطراز القديم لن يتحمسوا للنهج الجديد ، وان الاسلوب الجديد يحتاج الى جمهور

جديد ، وان جمهوره يجب ان يشبه درامته ، وانـه حين يتطلب فنا يتطلب قاعة حرة ، وانه سيدعو الشباب والشعراء والرسامين والنحاتين والطباعين الخ .. فحكم الجميع بخطل رأيه وبذلوا كل ما في طوقهم لزحزحته من حزمه ، ولكنه قاوم وصمد فتخلى الاخرون عن وجهة نظرهم ليدعوه يتحمل مسؤولية عناده .

كان الطلب على المشاهدة هائلا . ففي كل لحظة يتلقى المؤلف رسائل من امثال هذه .

**« جئت ، يا سيدي » لاوجه لك التماسا لعله سري ، ولكن اشد ما اخافه ربما سبق فيه السيف العذل . انني وزوجتي كنا نتمنى ، كما تتمنى فرنسا كلها ، مشاهدة هرناني . فهل هناك وسيلة للحصول على مقصورة ؟ اذا كان ذلك مستحيلا ، فهل بمقدورنا الحضور لمشاهدة التمرينات ؟ تفضل في حالة كون المقصورة ممكنة او كون المقعدين ميسورا باخباري عن الجهة التي أرسل اليها رسولي للحصول على ذلك بعد دفع الاجور ، وفي الحالة الثانية تكرم علي بارشادي الى ما يجب عمله لقبولي اثناء التمرينات . واؤمل ان ترى في شدة وطاتي عليك دلالة طبيعية على التلهف الآخذ بخناقنا لرؤية المسرحية ، انا والجمهور .**

**وختاما تلطف بقبول التاكيد على تعلقي الخالص بشخصك وتقديري البالغ لموقفك ، مشفوعين باعجابي بنبوغك البديع .**

**بنجامان كونستاو ١٢ كانون الثاني ١٨٣٠**

وفي الاسبوع الذي سبق التمثيل عكفت الصحف على الكتابة عن الدراما واستفزت قراءها استفزازا مقصودا واستنفرتهم .

وكانت قلة ضئيلة من الصحف مع المؤلف .

اما الصحف الرسمية فقد حاولت الحط من شأن هذه الضجة . كانت تخشى من هذه الفتنة على الاعمى .

حضر جميع اصدقاء المؤلف وكل اولئك الذين رغبوا في انتصار الفن الجديد ، وعلى رأسهم الشاعر الفتى تيوفيل گوتييه وجيرار دي نيرفال . واشترى هيگو عدة مجموعات من الورق الاحمر وقطعها الى قطع مربعة طبع عليها كلمة اسبانية تعني الحديد .. ووزع هذه المربعات على قادة جيشه بغية اخذ موقع استراتيجي للمعركة . وطلب الشباب الدخول الى القاعة قبل الجمهور فسمح لهم بذلك شريطة ان يدخلوا قبل ان يؤلفوا صفا ، عينوا القواسين لهم الساعة الثالثة . وكان هذا حسنا لو سمح لهم كالمصفقين بالصعود من الباب الصغير للممر المظلم . ولكن يبدو ان الادارة لم تشأ اخفاءهم فاشارت عليهم بباب شارع بوجوليه . وخشي فتيان المعركة من الوصول متأخرين فوصلوا مبكرين للغاية ، ولم يكن الباب مفتوحا . وطفق الناس يتجمهرون في الساعة الواحدة في شارع ريشيلو ، فكانت هناك مخلوقات عجيبة تختلف وتتباين في كل شيء في الطول والعرض واللون والملابس والشوارب والصلع وكثافة الشعر والازياء . فوقف البرجاسيون مشدوهين مشمئزين من هذا المشهد . وكان تيوفيل گوتييه بصورة خاصة يقذى العيون بصداره الاطلس القرمزي وشعره الكث الهابط الى حقويه .

لم ينفتح الباب . فضايق المتجمهرون حركة المرور . كان لا يهمهم اى شيء . لم يطق الفن الكلاسيكي رؤية هذه القطعان المتبربرة تكتسح عربته ، فجمع كل ما استطاع جمعه من قمامات وكناسات والقى بها على رؤوس الحاضرين . فأدت الحركة الاولى الى الامتعاض . وربما كان ذلك ما يرجوه الفن الكلاسيكي . اذ من المحتمل ان يجلب الهرج الشرطة ويؤدي الواقع الى القبض على المشاغبين فيكون نصيبهم الركل والرفس والصفع على الاقل .

واحس الشباب ا نا اهون ذريعة ستكون فرصة ملائمة للمتربصين بهم فلم يسمحوا بها .

وانفتح الباب في الساعة الثالثة وانغلق . وظلوا وحدهم في القاعة فنظموا صفوفهم ونضدوا المقاعد . وكانت الساعة لم تجاوز الثالثة والنصف ، فما العمل حتى الساعة السابعة ؟ تحدثوا ، غنوا ، ولكن الاحاديث والاغاني تضب معينها . جاء بعضهم بعد تناول طعام الغداء ، وجلب بعضهم زاده . تغدوا واستخدمت المقاعد بدل المناضد والمناديل بدل المناشف . ولما لم يعد لديهم ما يعملونه سوى هذا

فانهم اطالوا فترة الغداء ، بحيث انهم كانوا متحلقين حول الموائد حين داهمهم الجمهور • وتساءل حجرة المقاصير لدى رؤيتهم هذا المطعم المرتجل عما اذا كانوا فى حلم • وآذتهم رائحة الثوم فى اللحوم • وليت الخطب وقف عند هذا الحد • اذ شعر بعض الرجال طبيعيا بوشك حدوث حاجات غير حاجات المعدة • فبحثوا عن مكـــان فى ( منزل موليير ) يستطيعون فيه « طرد الفائض من الشراب » • ولما لم تكن البوابات قد وصلت بعد فلم يستطع احد فتح الباب لهم • فحاولوا الوصول الى المســرح ، ولكن باب الاتصال كان مقفلا والستار مســـدلا والمرور ممنوعا منعا باتا • حبسوا في مكانهم ثلاث ساعات • فلم يستطع بعضهم المقاومة فذهبوا الى الطابق الاعلى فى اظلم ركن • ولكن هذا الركن المظلم اضيء فجاة لحظة دخول الجمهـــور ، فرأى المتفرجون حسبما تقول رسالة لبروسبير ميريميـــه آنق النساء يرتقين السلم والروائح الكريهة تفوح حولهن • وبوسعنا الحكم على هذه الفضيحة التـــى احدثتها هذه الرطوبة اذا تصورنا مرور الفساتين الحريرية والاحذية الاطلسية لاجمل اناث باريس هناك ورؤيتهن ما تقبح رؤيته من الانسان •

**وصل فيكتور هيكو الى المسرح فوجد الموظفين مبتسمين والمفوض الملكى قلقا • فسأله قائلا :**

**– ما الخبر ؟**

**– الخبر ان مسرحيتك ماتت مقتولة بايدى اصحابك •**

**فاستخبر فيكتور هيكو عن الحادث ، ولما تبين**



**جلية الموقف قال : ليس الخطا خطا اصدقائى ، وانما هو خطا اولئك الذين حبسوهم مدى اربع ساعات •**

وبادرته الممثلة مارس بقولها : مرحى لك ، ان لك اصدقاء من الطف الاصدقاء ! هل بلغك ما فعلوا !

واضافت متهكمة : لقد لعبت امام مختلـف الجماهير ، ولكننى مدينة لك باللعب امام هـــذا الجمهور النفيس !

فأجابها فيكتور هيكو بما اجاب به المفوض الملكى ، وغاب فى دخائل المسرح ( الكواليس ) •

ودقت الدقات الثلاث فارتفع الستار •

والتهبت الاكف بالتصفيق وشاركت المقاصير فيه • وكلما مر مشهد بدون معارضة تنفس الممثلون الصعداء • وبعد الفصل الثانى ابتسم الجميـــع للمؤلف واعجب بعضهم بالمسرحية بنية صافية •

ولكن الخطر لم يتم اجتيازه بعد • وبدأ الفصل الثالث بداية حسنة بابيات دون روى كـــوميز ، مخاطبا بها دونا سول ، التى مطلعها :

يوم يمر احد الفتيان من الرعيان •• الخ

قيلت بخيلاء حزينة فأثرت فى نفوس النساء فصفقت بعضهن •

فصاح ارنست دى ساكس كوبور : فلتعش النساء !

وحيا الجمهور اللوحة الاخيرة بالهتافات فلم يساور احداً فى القاعة بعد ذلك ريبـــة بنجـــاح المسرحية • وتقرر النجاح بنجوى شـــارل كنت لنفسه • فى الفصل الرابع ، وهذه النجوى الهائلة التى قوطعت لدى كل بيت بالفاظ الاستحســـان انتهت بتفجر تصفيقات اجماعية لا نهاية لها •

لم تكن التصفيقات قد انقطعت حين جاء احدهم الى المؤلف ليقول له بان شخصا يطلبه ، فنهض اليه فرأى رجلا قصير القامة له بطن مستدير وعينان جاحظتان •

قال الرجل القميء :

اننى ادعى مام ، وانا شريك الناشر بودوان ••• ولكننا لسنا فى وضع يحسن فيه الحديث ، فهل تتفضل الى الخارج دقيقة واحدة ؟

وأذا احتواهما الدرب قال صاحبنا :

**– كنا في القاعة انا وبودوان ، وقد رغبنا في نشر هرناني ، فهل تبيعها ؟**

**– بكم ؟**

**– بستة آلاف فرنك !**

**– سنعاود التحدث عنها بعد التمثيل .**

**فاصر الكتبي قائلا :**

**– عفوا ، ولكنني اود ان افرغ من الموضوع في هذه اللحظة .**

**– لماذا ؟ انت لا تعرف ماذا تشتري ، لعل النجاح يتناقص .**

**– اجل ، ولكن يمكن ان يتزايد . في الفصل الثاني فكرت ان اعرض عليك الفي فرنك ، وفي الفصل الثاني اربعة آلاف ، واعرض عليك ستة آلاف في الفصل الرابع ، واخشى ان اعرض عليك بعد الفصل الخامس عشرة آلاف فرنك !**

**قال فيكتور هيكو ضاحكا :**

**– طيب ، فليكن ، ما دمت خائفا من مسرحيتي فانني اهبك اياها . تعال الى بيتي صباح غد لتوقيع العقد .**

**– ما دام الامر سواء عندك ، فانني افضل ان نوقع العقد فورا . فمعي الان الستة آلاف فرنك .**

**– بطيبة خاطر ، ولكن ما العمل ؟ نحن في الشارع .**

**– هنا مكتب تبغ .**

ومضيا لتوقيع العقد فيه ، ولم يكن الشاعر يملك آنذاك سوى خمسين فرنكا . صعد هيكو الى المسرح فرأى النجاح لم يهبط مستواه . وقد انتهى الفصل الرابع وبرهن الفصل الخامس على سداد نظرة الكتبي مام .

اما الحل فكان نشوة طاغية : اذ انهالت اضاميم الازهار على قدمي الانسة مارس . وهتف الهاتفون باسم المؤلف حتى سرت العدوى الى المقاصير . واسرع هيكو الى الانسة مارس لتهنئتها فعرضت عليه خدها فقبله . ولدى باب الكوميدي فرانسيز تدافعت جمهرة من اصحابه لتهنئته وحمله الى داره .

**وفي اليوم التالي تلقى المؤلف الرسالة التالية**

**لقد شهدت ، يا سيدي ، التمثيل الاول لهرناني . انت تعلم مقدار اعجابي بك . ان اعتزازي يتشبث بقيثارتك ، وانت تدرى لماذ . انني راحل ياسيدي ، وانت مقبل، ساجعل نفسي امانة لدى ذكر ربة شعرك . اذ لابد ان يعطى مجد خاشع على ارواح الموتى .**

**شاتوبريان ، ٢٩ شباط ١٨٣٠ .**

حدث التمثيل يوم السبت . وظهرت الصحف نهار الاثنين يوم التمثيل الثاني . وكانت كلها معادية ، الا جريدة المناقشات . لقد عابت الصحف الدراما ولمزت الجمهور قائلة ان المؤلف جلب مشاهدين لاتليق بمسرحيته . جاء بضروب من الشقاة والاوباش والزعانف . التقطهم لا نعرف من اية مواخير . فصنعوا من قاعة محترمة حانة تبعث على التقزز والغثيان ، اسلموا انفسهم فيها الى بحران عربدة كان لها نتائج شنيعة . ملأوها بالاغاني المنكرة . اما الصحف الليبرالية فسمتها اغاني يندى لها الجبين . وقالت الصحف الملكية عنها انها اغان داعرة ، وقد دنست حرم هذا المعبد الى الابد .

وخشى المفوض الملكي على الامن من اجماع الصحف على الاستنكار .

وحل المساء ودخل انصار المؤلف يقودهم تيوفيل كوتييه مرتديا زيا غريبا جديدا اثار ثائرة شاغلي المقصورات .

وحين اوشك الستار ان يرتفع حدثت حادثة كتب لها ان تتكرر بعد ذلك لدى تمثيل مسرحيات هيكو كلها . اسراب هائلة من الاوراق الصغيرة البيضاء تساقطت من اعالي المقاصير العليا على الاوركسترا . فتعلقت بالثياب والتصقت بالانوف وتمسكت بظفائر النساء واندست بين نهودهن . فانتفضت القاعة كلها وتنفضت . كان هذا اضرارا جديدا بهرناني . ترى من لعب هذه اللعبة ؟ اكان عدوا ؟ اكان مبغظا منفوخا من السراة المغتاظين ؟

هذه البادرة كان الغرض منها الاغاظة ثم القتال .

ساور انصار المؤلف شعور باقتراب هبوب

العاصفة ، فاذا بها زوبعة منذ الفصل الاول تنطلق مع هذا البيت :

نحن ثلاثة في بيتك ، هذ كثير يا سيدتي ،

اذ استقبل البيت بضحك هائل من كل الجهات • وتفاقم الضحك لدى اداء البيت التالى :

نعم ، من خدمك ايها الملك ! من خدمك

اذ اداه الممثل على هذ النحو :

نعم ، « نخدمك ، ايها الملك ! ـ اننى فخور بكونى من خدمك •

ولكن اتباع المؤلف غطوا على هذه السخرية بهتافاتهم فاحبطوا مفعولها ومع ذلك فقد ظل الكلاسيكيون بعد ذلك يتهكمون على هذا البيت فى مجالسهم خلال شهور عديدة • وكلما صادفوا بعضهم قالوا :

« انني فخور بكوني من خدمك »

وتجدد الضحك فى الفصل الثانى على ذقن هذا البيت :

**فى اية ساعة نحن ؟**

**•• فى الثانية عشرة ،**

كيف يسأل ملك عن الساعة بتلك الصيغة ، وكيف يجاب بهذه الصيغة ؟

لا سيما والاجابة شعرية ؟ كان يجب ان يقال له :

من اعلى دارى ، يا مولاى ، تدق الساعة اخيرا الدقة الثانية عشرة •

وتطور الضحك الى زعيق ساخر ونعيق هادر•

امتعض الشباب شيئا ، لكنهم ما لبثوا ان فرضوا الصمت بحزم وعزم لم يؤد احد الممثلين دور شارل كنت كما ينبغى ، فتجددت فرقعات القهقهات على ان الحفلة التنكرية وانغام الرقص فى الدور الخامس ابهجت الجمهور •

ولكن دونا سول ، بعد ان ارادت الفرار من الموسيقى ، تمنت اغنية في الليل ، فقال لها هرنانى : يا لك من هوائية المزاج ! فاحدثت هذه الكلمات وقعا سيئا على اسماع المشاغبين فشرعوا بالقهقهة مجددا ، ولم يكفوا عنها هذه المرة •

وتحدثت الصحف في اليوم التالي عن التهكم والاستهزاء والاستخفاف ، ونسيت ان تضيف انها ذابت ذوبان الثلوج على حرارة الهتافات العجاجة والتصفيقات الملعلعة •

وكانت هناك مقاعد خالية ، وعلى الاخص خلو مقصورتين مواجهتين للمسرح • فادهش ذلك الحاضرين المتكدسين فى النواحى الاخرى ، وعجب المؤلف كذلك،لانه كان يعلم ان كافة المقاصير كانت محجوزة • ولكن ظهر اخيرا ان صاحب هذه الفعلة هو شقيق مؤلف مسرحي مشهور آنذاك ، وقد استاجر هاتين المقصورتين ولم يشغلهما نكاية بالمؤلف •

وكان الثالث اشد اصطخابا وعربدة ، ولكن المناوئين اكتفوا هذه المرة بالاستهزاء •

وقالت الصحف ان الجمهور الحقيقى استطاع اقتحام القاعة هذه المرة انتقاما للفن المهان •

وهنا فى الواقع بدأت المعركة الحقيقية •

اصبح التمثيل كله هرجا ومرجا فظيعين • كانت المقاصير تتراكم والمقاعد الخلفية تصفر • كان كل فرد يحتج على طريقته الخاصة وحسب مزاجه• فهؤلاء لا يستطيعون مشاهدة مسرحية من هذا النوع فيديرون ظهورهم للمسرح • واولئك لا يقدرون على سماعها فيقولون : لم تعد لنا طاقة على التحمل • ويخرج بعضهم فى منتصف احد الفصول وهم يصفقون باب المقصورة بعنف • واكتفت الطباع الرزينة باثبات انعدام اللذة فى « هذه الدرما » وذلك بنشر جريدة ومطالعتها • ولكن اصحاب الاذواق السليمة لم يبرحوا امكنتهم ، فلم يطالعوا ولم يديروا ظهورهم ، بل كانت آذانهم مرهفة صوب المسرحية ، وكانوا يقتنصون كل كلمة تصلح للتهريج بها والصفير معها فينطقون بها بصوت مسموع وبصورة محرفة ويلوون السنتهم ، لغرض ارباك الممثلين واضحاك المتفرجين •

ولكن انصار هيكوالمائةلم يهنوا ولم يتزعزعوا، فان سنهم العشرين واعتقادهم كانا اعصارا اكتسح كل هذا التخريب ، اذ عمدوا الى احباط مكائد هذا الحشد فدافعوا عن المشاهد بيتا بيتا ، ولم يفلت منهم شطر واحد •

كانوا يضربون الارض باقدامهم ويزأرون •

ونسى احد الشيوخ سنه العالية فالتفت الى امرأة كانت تتفرقع قهقهة ليقول لها : سيدتى ، انك مخطئة في ضحكك هذا ، لانك تكشفين عن اسنانك !

ولمح شيوخا محترمين صلع الرؤوس وهم يصفرون باتجاه الاوركسترا ، فصاح بهم •

ـ الى المقصلة ، ايها السادة

وفقد المؤلف فى دخائل المسرح ( الكواليس ) الاحترام الذى احرزه فى التمثيل الاول • وانحاز الممثلون الى الاعداء • وغمز كبيرهم الجمهور بعينه ، كأنما يريد ان يقول لهم : انا معكم • وجمدت الانسة مارس ، بالرغم من مشاركتها للمؤلف فى الخلوة • وكان من اسباب نجاح المسرحية ، رغم ذلك ، كثرة التذاكر المصروفة • صحيح ان الخصوم

جاءوا لاجل التصفير ، ولكنهم جاءوا على كل حال ٠

وقد اتسم الهجوم بالنزوات ٠ فهو اليـــوم يهاجم هذا الموقع ، وغدا يهاجم موقعا آخر ٠ فهنا مشهد مزقته الاصابات التهكمية امس يتعجب اليوم من تركه ينعم بالهدوء٠وبالعكس هناك مشهدكان قد ظن نفســه بمنجى مـن الاصابات تهشـم اخيرا بالمقاطعات ٠ وتفكه المؤلف والانسة مارس اثناء احدى الاستراحات في التمثيـل الثلاثين ، وهمـــا يبحثان عن ابيات لم يصفر لهــا المصفـــرون ، فلم يعثروا على بيت واحد سلم من هذه الافة ٠

قالت الممثلة تيران : انا مستعدة لاداء دورى وكان دورها يقع فى هذا البيت وربع البيت :

سيدى الكونت ،

انت تعلم ان زوجى يعتبرك فى عدادهم

فقال المؤلف :

ـ الم يصب التصفير البيت وربع البيت ؟ سيصيبهما !

وق اصيبا بالتصفير فعلا في تلك الامســية ٠

وكما انفعل الادب من هذه المسرحية انفعلت السياسة منها ايضا ٠ فقد شطرت مسرحية هرنانى الاهتمام العام شطرين ٠ فكتب محــرر صحيفـــة « البريد الفرنسى » الى صديقه الشاعر يقـــول : « يوجد فى فرنسا رجلان ممقوتان غاية المقت همـا بولينياك وانت » ٠

**وسرى شواظ المعركة الى الالوية٠ففي تولوز خاض رجل يدعى بلتام مبارزة فى سبيل هرنانى فقتل ٠ وفى فان مات عريف خيال تاركا بعد ان اوصى ان يكتب على قبره : « هنا يرقد من آمن بفكتور هيكو » ٠**

وقطعت اجازة تمتعت بها الانسة مارس تمثيل المسرحية الرابع والخمسين ٠ ولكن بعد ان تبادل المشاهدون نتف اللحى وكيل الصفعات واللكمات وتقاذف الاوصاف والنعوت الشنيعة ٠

وصادف ان اعيد تمثيل المسرحية بعد ثمانى سنوات ، وكان هناك مشاهدان اخذا يهبطـــان درجات السلم وهما يتناقشان عن سبب عدم وجود اى شيء سوى التصفيق اثناء التمثيل ٠ فقـــال احدهما :

ـ لا اعجب من انعدام التصفير ، اذ لابد ان يكون المؤلف قد غير جميع الابيات ٠

فرد عليه صاحبه بقوله :

ـ انت متوهم ٠ لم يغير المؤلف مسرحيتــه وانما غير جمهوره ٠

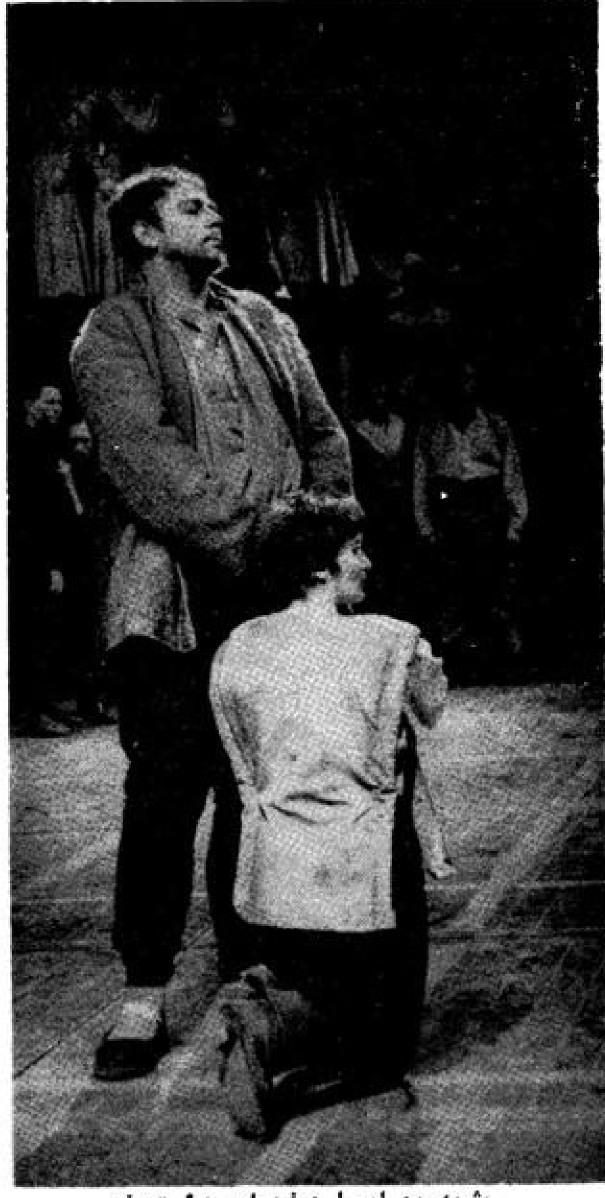
---

المصادر :


١ ـ شينار ـ الوجيز في تاريخ الادب الفرنسي ٠
٢ ـ لاكارد وميشار ـ الرؤوس فى الادب الفرنسي ٠
٣ ـ كاستكس وسيرر ـ دراسات في الادب الفرنسي ٠
٤ ـ ديه كرانج وبودوه ـ تاريخ الادب الفرنسي ٠
٥ ـ بول گيتون ـ تاريخ الادب الفرنسي ٠
٦ ـ فيكتور هيگو ـ مشاهد من حياته ٠
٧ ـ مسرحية هرناني ٠


★

# في التراث الاوبرالي



مشهد من اوبرا ( فيديليو ) لبيتهوفن

لو القينا نظرة على تاريخ تطور مختلف انواع الفنون لوجدنا ان الفن الاوبرالي يعتبر حديث العهد نسبة الى الفنون الاخرى · فخلال العصور القديمة التي شهدت انجازات فنية عظيمة في مجلات الفنون التشكيلية ، وبصورة خاصة في النحت والفن المعماري اضافة الى الادب ، فان تلك العصور لم تعرف شيئا عن الاوبرا · وكما هو معروف فان الموسيقى قد تطورت أيضا في تلك العصور القديمة بازدهار ، سواء في عهد أثينا أو روما ، بل حتى في عهود الحضارات القديمة في وادي الرافدين ومصر والهند والصين ولعبت دوراً بارزا في الحياة الاجتماعية ·

فالمسرح الاغريقي استخدم ( الكورس ) الفرقة الغنائية ، وحتى أن بعض الادوار كانت تؤدى باسلوب غنائي ترافقها الات العزف الموسيقية ·· وتضمن المسرح الاغريقي ، على سبيل المثال ، الخطوات الاولى لتكوين الفن الموسيقي الدرامي الخاص به ، دون أن يشهد ذلك نشوء الاوبرا ·

ومع غروب نظام الرق في تلك العصور القديمة اخذت هذه التقاليد الفنية لتلك المرحلة التاريخية بالخمود ·· فالعصور الوسطى بتقاليدها الدينية الصارمة قد تناست الفنون العظيمة والساطعة للاغريقيين القدماء والرومانيين · ولكننا نلاحظ مع ذلك ان بعض العروض المسرحية والتي ترافقها



فاجنر

الموسيقى والغناء كان لها بعض الوجود ، وبصورة خاصة تلك العروض المسرحية المبهمة التي كانت الكنيسة تقدم لها الرعاية والمساندة . وكانت الكنيسة تهدف من ذلك استغلال هذه العروض المسرحية لغرض تعزيز سيطرتها على النظام الاجتماعي .

رغم تلك المحاولات من قبل الكنيسة فقد أخذت العروض المسرحية تتجه نحو طابع شعبي .. حيث لم يعد رجال الدين وحدهم من يقدم العروض المسرحية هذه ، بل أخذ الهواة من المواطنين في المشاركة في هذه العروض المسرحية ، والتي أخذت تنتقل تدريجيا من داخل الكنيسة الى الساحات الشعبية ، خاصة في موسم الاعياد وكذلك في موسم السوق التجارية السنوية ، حيث كانت الموسيقى الكنائسية والتراتيل الدينية المقررة من قبل البابا تستبدل بالموسيقى والاغاني الشعبية .. ومع ذلك لم تكن هذه العروض المسرحية الغامضة تمثل مسرحا موسيقيا بذاته . فبدلا من أن تقدم هذه العروض المسرحية مشاهد نابضة من صلب الحياة ، فقد كانت تشتمل فقط على تبشير ديني أخلاقي .. وكانت تنقصها الشخوص المحددة والموضوع الواضح المستقى من الحياة اليومية .. فالموسيقى لم تكن – الى جانب الكلمة – المعبرة عن تطور مجرى الاحداث في العرض ، بل كانت تلعب دورا ثانويا لغرض ايجاد نوع من الترابط بين الجمهور والمسرح .

ان ادخال عناصر دنيوية الى هذه العروض المسرحية الشعبية الغامضة قد ساعد على تطور هذه الحركة المسرحية .. وكذلك اضفاء الطابع الدنيوي على الموسيقى وعلى كافة الفنون الاخرى قد ساهم مساهمة كبيرة في قضية التطور هذه ، كما نشاهد ذلك في العروض المسرحية عند الالمان انذاك وفي ايطاليا أيضا حيث تعزف الموسيقى الشعبية المرحة مع العروض المسرحية الساخرة في حفلات التنكر المختلفة . وان الميزة الرئيسية لهذه الموسيقى الدنيوية كانت تمثل انطلاقة التمتع بالحياة ..

أما الطبقة الارستقراطية فقد قامت هي أيضا – مقابل هذا الفن الشعبي – بالعمل على تطوير نوع من العروض الموسيقية كانت تؤدى في الحفلات التنكرية . وكانت تهدف من ذلك تجميل الاحتفالات التي تقام في مناسبات معينة لافراد هذه الطبقة الغنية كحفلات الزواج وحفلات عيد الميلاد . وهذا المظهر لهذه الحفلات الشعبية والارستقراطية التي ترافقها الموسيقى والغناء لا علاقة له بالاوبرا ، ولكننا نتمكن أن نلمس فيها الملامح الاولى للاوبرا التي ظهرت بوادر نشوئها في أواخر القرن السادس عشر في أيطاليا .

**ان نشوء الاوبرا يعتبر أيضا نتيجة من نتائج اضفاء الطابع الدنيوي على الموسيقى ، وهي في نفس الوقت علامة مميزة لقضية تطور مختلف المجالات الثقافية والفنية في كسر طوق الطابع الديني الذي كان مخيما عليها ، والتي أخذت تنتشر في النصف الثاني من القرن الخامس عشر . وان هذه التحولات في المجال الثقافي والفني كانت ضرورة حتمية انطلاقا من التغير الاساسي الذي طرأ على التطور الاقتصادي والسياسي والفكري لشعوب غرب أوربا . وهي تتعلق بمرحلة نهاية العصور الوسطى المظلمة بصورة تدريجية وبداية انطلاقة المرحلة البرجوازية في التاريخ البشري ، انه عصر النهضة .**

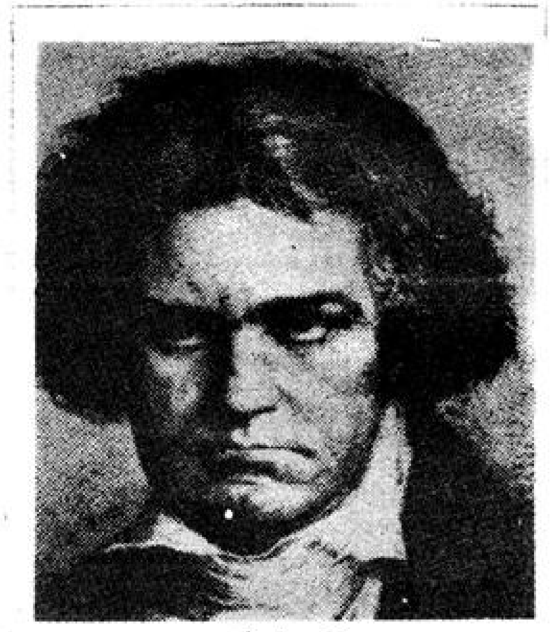
في ذلك العصر – عصر النهضة – ولدت الاوبرا في ايطاليا . وان الانجازات الاولى لهذا الفن الجديد تنقلنا الى ذلك العطاء الغزير وتلك القيمة العظيمة للتراث الحضاري للعصور القديمة النابض بالحياة والذي أصبح الينبوع الاساسي لاوائل الاعمال الاوبرالية التي انجزها انسان عصر النهضة .

**وقبل أن نواصل بحثنا هذا يتوجب علينا أن نسأل : ما هي الاوبرا ؟؟**

الاجابة على هذا السؤال بايجاز كما يلي :
في أواخر القرن السابع عشر اطلقت كلمة ( اوبرا ) على نوع فني حديث تتمثل نوعيته في الارتباط الوثيق بين اسس هذا الفن مع بعضها . ومن أهم هذه الاسس هي الموسيقى والتمثيل الدرامي واسلوب العرض وتنظيم المسرح والانارة .. وان الحد الفاصل بين هذا الفن والفنون المسرحية الاخرى هو الميلودراما ، أي الاداء الشعري بمرافقة الموسيقى .. ولو تطرقنا بصورة عابرة الى التطور الخاص بالمحتوى الدرامي أو التركيب الشكلي



مشهد من اوبرا رينتزي لفاجنر



● بيتهوفن ●

للاوبرا ، كما هو الحال مع ( التمثيل الغنائي ) ومع ( اوبرا بوفا أي الاوبرا المرحة ) ومع ( الاوبرا الساخرة ) ومع (الاوبرا الجدية) لوجدنا أن النوعية الجمالية للاوبرا تتمثل في التكييف العالي للادراك الزمني النفسي والذي يعطي للتاثير الفني للاوبرا نوعية ذاتية خاصة ٠٠ ونتيجة للصفات المتعددة الجوانب للاوبرا فان التكوين الجمالي لها لا يمكن التعرف عليه الا في تلك اللحظة التي يظهر فيها على المسرح ٠

في دار الامير بـاردي المعروف بذوقه الفني الرفيع عرضت أول اوبرا عام ١٥٩٧ في مدينة فلورنسا ٠ وهذه الاوبرا اشتقت من اسطورة شعبية اغريقية ( دافنه ) لحنها جاكوب بيري والنص الشعري لها من تاليف اوتافيو رينوسيني ٠ وعرضت الاوبرا الثانية في عام ١٦٠٠ وقد أخذ النص ايضا عن اسطورة اغريقية ( اويريديسا ) قام بتاليف النص الشعري رينوسيني ايضا ولحنها كل من بيري وغاليو كاسيني ، وموضوعها يدور حول ملحمة ( اورفيوس ) و ( اويريديسيا ) والتي لم تزل حتى يومنا هذا محتفظة بحيويتها وروعتها٠ وقد قدم نفس هذه الاوبرا بعد ذلك كلاوديو مونتفيردي حيث أطلق عليها ( اوبرا اورفيو ) وكذلك من بعده قدمها كريستوف غلوك ( اورفيوس واويريديسيا ) ٠

ان هذه العروض الاوبرالية في تلك المرحلة كانت تهدف الى نوع من التسلية والترفيه والعرض الفني يقدم الى كبار ممثلي الطبقة الارستقراطية في دويلات المدن الايطالية ٠ وهي تتفق مع اساليب حياة وتفكير هذه الطبقة انذاك ، تلك الطبقة التي لعبت دورا رئيسيا في تطوير وتقدم هذا الفن الجديد ٠ فعالمهم الذي اخذ باسلوب الانتاج الراسمالي في احضان المجتمع الاقطاعي والذي كان يتقدم في صراعه الاقتصادي مع النظام الاقطاعي ، لم يكن لديه سبيل اخر سوى الوقوف موقفا مضادا تجاه الكنيسة وسلطة الاقطاعيين لكي يستطيع مواصلة مسيرة تطوره الذي شمل كافة مجالات الحياة الاجتماعية سواء في الانتاج المادي او في المجالات الثقافية والفنية ٠ وقد ظهر ذلك في الاوبرات التي قدمت انذاك ٠

ان تطور الحياة الاجتماعية لاناس عصر النهضة ادى الى تطوير اساليب موسيقية جديدة ٠ فالطراز الموسيقي الكنائسي اعتبر انذاك من اكثر الالوان الموسيقية تطورا وخاصة طراز الغناء الكورالي ، ولكنه في نفس الوقت اصبح لا يتناسب مع متطلبات ذلك العصر لتعقيده ٠ فالمشاهد يجد صعوبة في فهم النص ، ولذلك فـان افضل وسيلة تتفق مع التلحين الدرامي للحوار هي ما يسمى ( الالقاء الغنائي ) او ( الحوار الغنائي ) والذي يعكس في نفس الوقت تكوينا موسيقيا بارزا ٠ وهذا هو ما تم التوصل اليه فعلا ٠ ففي البداية كانت بعض الالات الموسيقية القليلة العدد ترافق هذا الغناء فقط ، وبذلك تتوفر امكانية فهم الحوار او النص الشعري بسهولة اضافة الى اضفاء الصفة المميزة لكل شخص يساهم في العرض ٠ ومن خلال ذلك نلاحظ ان الموسيقى تلعب دورا بارزا فيالاوبرا وبصورة خاصة من خلال الميلودي والهارموني ( اللحن والانسجام وفي عكس مشهد معين من خلال النغم ٠

**يطلق على هذه الخطوات الاولى لتطور نشوء الاوبـرا ( الطراز الواصف ) او ( المونوديا ) ٠ وكانت اولى الاعمال الاوبرالية مختلفة عن بعضها ولذلك كان يطلق عليها ( الميلودراما ) او ( حوار موسيقي ) وكذلك (دراما او تراجيديا في الموسيقى) وهذه التسميات اخذت تدريجيا مفهومها الاوبرالي واصبح يطلق على هذا النتاج الفني الجديد اسم ( الاوبرا ) ٠ فالاوبرا لم تعد مجرد عرض مسرحي يرافقه عزف موسيقي بل لها ميزة اساسية وهي ان الموسيقى ـ جنبا الى جنب من الحوار ـ هي المعبرة الرئيسية للتطور الدرامي في مجمل الحدث الذي يقدم على المسرح ٠ وهي تعتبر عنصرا اساسيا يساعد على مواصلة سير العرض واضفاء صفة على كل شخص مشارك في هذا العرض بالاضافة**



مشهد من اوبرا ( عودة اوريسيوس ) لكلاوديو مونتفيردي

**الى وصف وتوضيح هذه المشاهد المعروضة ·**

يعتبر كلاوديو مونتفيردي ( ١٥٦٧ـ١٦٤٣ ) من اوائل كبار فناني الاوبرا الذي لازالت اعماله الاوبرالية محتفظة بحيويتها وقوتها وجمالها الفني حتى يومنا هذا · ومن خلال الاوبرات التي انجزها نلمس تشخيصا موسيقيا بارعا للافـراد ، حيث استطاع ان يصور انفعالاتهم بكافة اعماقها مـن خلال الموسيقى · والمعروف عن هذا الفنان العظيم انه قد ارتوى من الكنوز الموسيقية لعصره وصبها في الاوبرات التي قدمها ، وتجاوز ذلك ايضـا بتجديده الاصيل ، فكان يبحث باستمرار عـن امكانيات جديدة واكتشف اساليب تعبيرية غيـر معروفة · فهو يعتبر اول مـن استخدم حركـة الارتعاش ( تريمولو ) في الة الفيولين ( الكمان ) ومن اشهر الاوبرات التي الفها مونتفيردي هـي اوبرا ( اورفيو ) التي عرضت لاول مرة عام ١٦٠٧ في مانتوا واوبرا ( تتويج بوبيا ) والتـي عرضت ايضا لاول مرة عام ١٩٤٢ في فينيسيا ·

ان النظرة الانسانية الواقعية لمونتيغردي والتي تنعكس في محاولته لتحرير اسلوب الحياة الانسانية من قيود الكنيسة والاقطاع ، هي التي مكنته من ان يتخطى النتاجات الاوبرالية السابقة ويواصل تطويرها ، وكانت تمثل مرحلة انعطاف جديد فـي تاريخ الاوبرا · ان هـذه الاوبرات التـي الفهـا مونتغيردي كانت تتفق مع المتطلبات الجمالية للقوى الديمقراطيـة للمجتمع الايطالـي انـذاك · حيث استطاعت طبقة الملاكين واصحاب رؤوس الاموال ان تطور نفسها في دويلات المدن · ولكن مع انهيار الاسس الديمقراطية في دويلات المدن هـذه ، تلك الديمقراطية التي انبثقت من حركة عصر النهضة ، اصبحت الاوبرا تعيش في افـق ضيق ايضـا ، اذ اصبحت خاصة بالفئة الارستقراطية · ولا ينكر ان هذه الفئة الغنية المتنفذ ةفي دويلات المدن كانت قد لعبت دورا معينا في تطوير الاوبرا في ايطاليا · فالاوبرا او المسرح بالنسبة لسيدات وسادة الفئة الارستقراطية في المدينة كانت بمثابة عرض متالق لمظهرهم الاجتماعي واسلوب مـن اساليب المتعـة والتسلية · وكان المغني الاول في اي عرض اوبرالي يثير حماستهم واهتمامهم اكثر من مجرى الاوبرا نفسها · كان اهتمامهم ينصب على المظهر الخارجي للاوبرا وليس على المحتوى ونوعية العرض ، اضافة الى ان فخامة ديكور واثاث المسرح قد اعطى لهـا اهمية بالغة ، وكانت في نفس الوقت تلتهم مبالـغ طائلة · وهكذا فان تعدد جوانب الاشكال الموسيقية الدرامية كما تعكسها مؤلفات مونتغيردي قد توقفت وحلت محلها عروض متواصلة التكرار لنمـاذج مجسمة فقط ، حتى ان الكورس ( الفرقة الغنائية ) اصبح يلعب دورا ثانويا ان وجد ·

هذا ما كانت عليه حالة الاوبرا الايطاليـة انذاك والتي اطلق عليها اسم ( الاوبرا الجديـة ) القرن السابع عشر ·

**في خلال النصف الاول للقرن السابع عشـر كانت فينيسيا موطن الاوبرا في ايطاليا وكانت تتمثل فيها الصورة التي سبق وان اعطيناها عن حالـة ( الاوبرا الجدية ) بملامحها الخارجية المزخرفـة والتي كانت تتفق مع الذوق الارستقراطي · والـى جانب هذه المدينة نشأ مركز جديد للاوبرا في مدينة روما · ثم انتقل مركز ثقل فن الاوبرا في اواخـر القرن السابع عشر الى مدينة نابولي ·**

قام اليساندرد سكارلاتي ( ١٦٦٠ـ١٧٢٣ ) بتأسيس معهد مستقل للاوبرا في نابولـي · وان المؤلفين الموسيقيين لهذا المعهد بذلوا جهدهم مـن اجل تحسين قيم تعبيرية حقيقية فيالنتاج الاوبرالي وقام سكارلاتي ايضا بتطوير الاسلوب الغنائـي للاوبرا عما كان عليه ·

وفي نابولي تم انتشال الاوبرا مـن وضعها المتخلف ( الاوبرا الجدية ) حيث استطاع سكارلاتي م نخلال عذوبة وجمال الالحان للاغانـي الشعبية ان يتوصل الى نموذج جديد للاوبرا والذي انطلق من موسيقى الكوميديا في نابولي ·

كانت ايطاليا في نهاية القرن السادس عشر تعتبر اكثر البلدان الاوربية تطورا فيالمجال الثقافي والفني وقد انتقلت منها الاوبرا الى البلـدان الاوربية الاخرى على اشكال متعددة الجوانب · وهنالك ميزة واحدة رافقت الاوبرا في مختلف هذه البلدان الاوربية ، وهي ان الاوبرا الايطالية (الاوبرا الجدية) عندما انتقلت الى كل من هذه البلدان اخذت طابعا قوميا متميزا ، وقد توقف ذلك على مـدى تطور دويلات المدن البرجوازية ومدى امكانية تطوير النموذج الايطالي للاوبرا بصورة تتفق مع الطابـع الثقافي القومي لهذا البلد او ذاك ·

**وتعتبر فرنسا اول بلد تم فيه تطوير الاوبرا الايطالية ( الاوبرا الجدية ) وفق هـذا الاسلوب المذكور · فلقد تكونت في فرنسا خلال القرن السابع عشر دول تقوية ذات سلطة مطلقة تختلف عـن الاقطاعيات المجزاة للبلدان الاوربية الاخرى · في كونها قد استطاعت توحيد قوى الامة الفرنسية في دولة قوية · والعصر الذهبي لهذه المرحلة يتمثل في فترة حكم الملك لودفيغ الرابع عشر وفي هـذه الفترة ازدهرت ايضـا الثقافة والاداب والفنـون وخاصة الفن المعماري والموسيقى ·**

ويعتبر ( جان بابتسته لولي ) الايطالي الاصل من اوائل مؤلفي الاوبرا الفرنسية بعد ان وفر القصر

الملكي له ولبقية الفنانين امكانيات مادية كبيرة · وهو اول من ادخل ( الباليت ) في الاوبرا · وان الاوبرات التي الفها كانت تعرض للطبقة · الارستقراطية فقط · وقد اسس ( لولي ) النموذج الاوبرالي الفرنسي المعروف ( التراجيديا الغنائية ) ذلك النموذج الذي واصل تطويره الفنان جان فيليب رامو فيما بعد ·

وفي انكلترا بدا تاريخ الاوبرا ذات الطابع القومي مع ( هنري بورسيل ) · فعندما كان النظام الاقطاعي مسيطرا على فرنسا بكل جبروته ، استطاعت الطبقة البرجوازية الجديدة في انكلترا من كسر طوق سلطة الملك واقامت نظاما برلمانيا في الدولة ، ذلك النظام الذي فتح الابواب امام تطور اسلوب الانتاج الراسمالي · وهذا ادى الى تطور الوعي القومي جنبا الى جنب مع الانطلاقة **الاقتصادية الحديثة في انكلترا · وبدا الشعب** يتطلع الى التراث الثقافي والفني ذي الطابع الشعبي وهكذا قام ( هنري بورسيل ) بتاليف الكثير من القطع الموسيقية المسرحية والتي كانت تصور احداثا تاريخية لانكلترا · وقد استطاع ( بورسيل ) من صهر النموذج الايطالي الاوبرالي ضمن اطار التقاليد الموسيقية لشعبه · وامتازت الاوبرات التي انجزها هذا الفنان عن الاوبرات الاخرى التي انجزت في القرن السابع عشر في البلدان الاخرى **في أصالتها الشعبية وحركاتها العذبة وانعطافاتها** المتعددة الجوانب · وان وفاة ( بورسيل ) المبكرة قد ادت الى توقف انطلاقة تطور الاوبرا في انكلترا ·

ان الاوبرا الايطالية انذاك ( الاوبرا الجدية ) **لم تعد قضية خاصة بايطاليا فحسب ، بل انتقلت** الى كافة قصور الطبقة الارستقراطية في مختلف البلدان الاوربية · وان زيارة الموسيقار الالماني ( هيندل ) الى لندن لاول ررة في عام ١٧١٠ ادت الى انتعاش ( الاوبرا الجدية ) ·

وفي تلك المرحلةايضا قام المؤلفون الموسيقيون من مختلف القوميات بتاليف اوبرات رائعة انطلاقا من النموذج الايطالي ( الاوبرا الجدية ) · وان هذا الازدهار لم يدم طويلا بالنسبة الى (الاوبرا الجدية) اذ اخذ هذا النموذج الاوبرالي في اواخر القرن الثامن عشر بالفتور · وان اغلب نتاجات ( الاوبرا الجدية ) منذ غروبها في اواخر القرن الثامن عشر **اصبحت في زاوية النسيان** · وبصورة عامة كانت تتميز في ان المظهر الجمالي والابهة في العرض يطغي على التركيب الموسيقي لها ، وهذا بدوره ادى الى سقوطها · ولكن مع ذلك فلا زالت هنالك **بعض نتاجات (الاوبرا الجدية) التي لاتزال محتفظة بروعتها وحيويتها** ، خاصة تلك التي تتميز باسلوبها الموسيقي التعبيري النابض بالحياة ومنها نتاجات



● موتسارت ●

الموسيقار الالماني هيندل · فهذا الفنان الالماني الكبير قاد النموذج الايطالي للاوبرا الجدية الى اعلى مراحل تطوره وخاصة خلال اقامته في لندن·

**هكذا انتقلت الاوبرا الايطالية الى كل من فرنسا وانكلترا في اوائل القرن السابع عشر ، وكذلك انتقلت الى المانيا ايضا في اوائل ذلك القرن فقد قام الشاعر الالماني ( مارتين اوبتز ) في عام ١٦٢٧ بنقل نص الاوبرا ( دافنه ) الى اللغة الالمانية ووضع التاليف الموسيقي لها ( هاينوش شوتس ) حيث عرضت لاول مرة في حفلة زواج اقيمت في قصر احد النبلاء الالمان في تورجاو ·**

وهكذا اخذت الحفلات الاوبرالية تنتشر في قصور النبلاء وكانت تتميز بطابع ( الاوبرا الجدية ) الايطالية · وفي اواخر القرن السابع عشر تم افتتاح اول دار للاوبرا في مدينة هامبورغ من قبل الاوساط البرجوازية التي اخذت تنافس النظام الاقطاعي والتي اخذت على عاتقها مهمة رعاية وتطوير الاوبرا في المانيا · وان النموذج الايطالي للاوبرا الجدية كان يحتل محل الصدارة فيهامبورغ ايضا · واستمر المؤلف الموسيقي (راينهولد قيصر) **في ادارة دار الاوبرا في هامبورغ لمدة طويلة** ، حيث قدمت مختلف الاوبرات بنصوص المانية وايطالية مختلطة · وفي هذه الدار ايضا عرضت اولى اوبرات الموسيقار الالماني هيندل · وفي عام ١٧٣٨ اغلقت دار الاوبرا في هامبورغ لاسباب اقتصادية حيث كانت الاوساط البرجوازية التي



**مشهد من اوبرا ( الناي السحري ) لموزارت**

اخذت على عاتقها مهمة رعاية وتطوير الأوبرا ضعيفة اقتصاديا وسياسيا ·

في اوائل القرن الثامن عشر اخذت النماذج الاوبرالية التي كانت سائدة في قصور النبلاء والطبقة الارستقراطية في اوربا بالانحلال والتي كانت تتمثل في النموذج الايطالي ( الاوبرا الجدية ) والنموذج الفرنسي ( التراجيديا الغنائية ) · وقد وجهت الضربة القاضية لهذه النماذج الاوبرالية في نهاية الثلث الاول من القرن الثامن عشر وذلك بظهور نموذج اوبرالي جديد ذي طابع شعبي عرف بالكوميديا الموسيقية ، والذي انطلق من الاساليب الفكرية البرجوازية الجديدة · وقد انتشر هذا النموذج في بلدان اوربية عديدة في ان واحد تقريبا وبذلك قضى على نماذج الاوبرا الارستقراطية السابقة · والصفة المميزة لهذا النموذج الاوبرالي الجديد هو ان الادوار الرئيسية لم تعد تمثل الملك او الامير او احد النبلاء ، بل اناسا من عامة الشعب وكانت هذه العروض الاوبرالية تقدم في بداية مرحلة ظهورها خلال فترات الاستراحة بين فصل واخر من فصول الاوبرا الجدية الايطالية لكبار المؤلفين · وقد انتعش هذا النموذج الجديد بصورة خاصة في مدينة نابولي ثم اصبح عرضا اوبراليا قائما بذاته بعد ان احتل مكانة الاوبرا الجدية الايطالية · ومن اوائل العروض الاوبرالية لهذا النموذج الجديد هو عرض اوبرا ( الزواج المتباين ) في دار الاوبرا في هامبورغ عام ١٧٢٥ · وكذلك عرضت اوبرا ( الخادمة كسيدة ) لاول مرة في نابولي عام ١٧٣٣ وهي من تاليف الايطالي ( بيرغوليسي ) · ففي هذين النتاجين الاوبراليين نرى ان الدور الرئيسي هو دور الخادمة التي تنتصر على السيد من خلال تفكيرها النافذ وبراعة تصرفها ومرح حركاتها بالاضافة الى روعة جمالها · وهكذا كان بالمستطاع عكس الاحداث اليومية للمجتمع البرجوازي الجديد على المسرح · ولقد ظهر ان اوبرا (الخادمة كسيدة) بموسيقاها المتدفقة حيوية ومرحا كانت الاصل الكلاسيكي للنموذج الاوبرالي البرجوازي الجديد ( الكوميديا الموسيقية ) وقد ادى هذا النموذج الجديد الى تأسيس الاوبرا الايطالية ( اوبرابوفا — الاوبرا الساخرة ) في ايطاليا · وان روعة هذه الاوبرا تتمثل بصورة خاصة في الالحان الايطالية الاصلية والتي تندمج فيها الحان ( بيلكانتو و بارلاندو وكولوراتور ) ، وان مرحلة تطور ( الاوبرا الساخرة الايطالية ) تمتد حتى اوائل القرن التاسع عشر اي حتى مرحلة روسيني ودونيزيتي ·

**وفي انكلترا عرضت اوبرا ( المتسول ) التي تعكس جانبا من الحياة الشعبية ايضا وقد الفها غاي وبيبوش والتي كانت تضم فرقا غنائية شعبية واشخاصا من الاوساط الشعبية الفقيرة بالاضافة الى شخوص اخرى كالمحتالين وفتيات الشوارع ·· كل ذلك اعطى لهذه الاوبرا مميزات النقد الاجتماعي والهجائي ·**

وقد قامت بعض الفرق الفنية الايطالية بنقل ( الخادمة كسيدة ) الى كل من المانيا وفرنسا · وقد قوبلت في باريس بصورة خاصة بعاصفة من الاعجاب والرفض في ان واحد · وان الاوساط البرجوازية الاصلاحية لمرحلة ما قبل الثورة في فرنسا قد اعلنت تأييدها المطلق لهذا النموذج الجديد لانها وجدت فيها المادة الاصيلة من الحياة الواقعية والبعيدة كل البعد عن الخرافات اللاهوتية لاوبرا الصالونات · ولقد تاثر جان جاك روسو ، وهو من كبار مفكري تلك المرحلة ، باوبرا ( الخادمة كسيدة ) الى درجة كبيرة حتى انه الف في عام ١٧٥٢ اوبرا ( عرافة القرية ) · وهذه الاوبرا قد مهدت الطريق الى تكوين وظهور النموذج الاوبرالي الفرنسي ( الاوبرا الكوميدية ) ·

وفي المانيا والنمسا وجدت الاوساط البرجوازية النموذج الاوبرالي الذي يتفق مع مركزها الاجتماعي والمعروف ( بالتمثيل الغنائي ) ويعتبر هذا النموذج شكلا من اشكال الاوبرا الغنائية · فالحوار يجري

بأسلوب غنائي في مختلف المشاهد اثناء العرض ·

**ويعتبر (هايدن وموزارت وهيلر) من ابرز المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا في تطوير الاوبرا الغنائية ، حتى ان بعض نتاجاتهم الاوبرالية لم تزل حتى يومنا هذا تحتل مكانة مرموقة في عالم الاوبرا وتتميز الاوبرا الغنائية في ان الادوار الرئيسية تمثل الفلاحين وعامة الشعب ويتميز دورهم بالمرح والخفة والموقف الساخر والنقد اللاذع تجاه النبلاء والطبقة الارستقراطية ويطغي عليها طابع الالحان الشعبية·**

وان اعلى مرحلة لتطور هذا النموذج الاوبرالي قد عاصرت عهد الاصلاحيين ، ذلك العهد الذي يمثل النضج الفكري لمرحلة فجر انبثاق الثورة البرجوازية الديمقراطية ، مرحلة كبار المفكرين الاصلاحيين وفي مقدمتهم المفكرين الاصلاحيين الفرنسيين الذين ساهموا من خلال نتاجاتهم الفكرية مساهمة فعالة في تطوير ( الاوبرا الكوميدية ) وان عهد الاصلاحيين قد اثر ايضا على النماذج الاوبرالية الاخرى · فعندما تعكس الاوبرا الكوميدية الفكر البرجوازي بأسلوب مرح وساخر وحتى بأسلوب هجائي ايضا ، فان هذا العهد قد ادخل الى الاوبرا الكوميدية جوانب جديدة ايضا تتمثل في اهمية اظهار صورة الانسان في بداية مراحل المجتمع الصناعي· وكان كريستوف ويليبالد غلوك في طليعة المجددين لهذا العهد وقد قام بتطوير الاوبرا الجدية الايطالية والاوبرا الفرنسية ( التراجيديا الغنائية ) · واصبحت نتاجات غلوك الاوبرالية خالدة في تاريخ الموسيقى لانه استطاع ان يحدث انعطافا جديدا في الاوبرا · وفي الواقع فان الاوبرات التي انجزها لم تكن تجديدا فحسب ، بل كانت تجسيدا خلاقا للدراما الموسيقية الاصيلة لانها تظهر عواطف واحساس وشعور الانسان بالامه وفرحه بحبه وكرهه ، تظهر شجاعة التضحية عند الانسان ، وحالات الجبن واليأس عنده · وفي نتاجات غلوك لم تعد الاوبرات مجرد مظهر عرضي بل اصبحت نتاجا اوبراليا متكاملا · والميزة الرئيسة لموسيقى غلوك هي تلك الانطلاقة الداخلية عند الانسان التي يعكسها ابطال مؤلفاته الاوبرالية كما نشاهد ذلك عند هيندل ايضا ·

ومن خلال اوبرا التراجيديا الغنائية استطاع غلوك ان يصور عالم المجتمع البرجوازي الجديد ·

في اواخر القرن الثامن عشر توفرت في المانيا والنمسا الشروط الملائمة لظهور اوبرا متطورة تقدمت الاوبرا الغنائية بافاق جديدة في التكوين والمظهر الفنيين · والمعروف ان هناك نقاط التقاء واشتراك وحتى الاندماج احيانا في مجالات الثقافة والفن بين المانيا والنمسا علاوة على الميزات الخاصة بهما في كل من هذين البلدين · والمدرسة الكلاسيكية الفيناوية ـ نسبة الى فينا ـ هي مثال على تلاحم الثقافة والفنون بين المانيا والنمسا ، تلك المدرسة التي كان في طليعتها عباقرة الفن من ابناء الشعب النمساوي امثال ( هايدن وموزارت ) ومن ابناء الشعب الالماني مثل ( بتهوفن ) · وتعتبر النتاجات الفنية للمدرسة الكلاسيكية الفيناوية تراثا فنيا عظيما لكلا الامتين الالمانية والنمساوية ·

ان تطور فن الاوبرا من خلال المدرسة الكلاسيكية الفيناوية اكتسب زخما قويا بافتتاح دار الاوبرا الوطنية في فينا عام ١٧٧٨ · وتاسيس هذه الدار كان ثمرة التاثير المتزايد للافكار البرجوازية الوطنية في عهد سلطة الاسرة الهابزبوركية في النمسا · وان الامبراطورة ماريا تيريزا ( ١٧٤٠ـ ١٧٨٠ ) وجوزيف الثاني ( ١٧٨٠ـ١٧٩٠ ) وجدا ان لابد من اجراء بعض الاصلاحات الاجتماعية التي فتحت افاقا جديدة للتطور البرجوازي الوطني وذلك من اجل الحفاظ على سلطتها المطلقة · وقد شمل ذلك رعاية الثقافة والفن الوطنيين البرجوازيين لفترة محدودة ·

**في عام ١٧٨٢ تمكن موزارت من تقديم اوبرا ( خطف من سيرابل ) في دار الاوبرا الغنائية الوطنية في فينا والتي تعتبر اول اوبرا رائعة حقا انتجها موزارت · فمن خلال هذه الاوبرا إستطاع موزارت ان يطور الاوبرا الغنائية الالمانية والنمساوية الى القمة · وقد كتب الشاعر الالماني الكبير غوته حول هذه الاوبرا ( ·· ان كافة جهودنا للاكتفاء بكل ما هو بسيط ومحدود قد ذهبت سدى عندما ظهر موزارت على الصعيد الفني ·· ) · في الحقيقة ان موسيقى هذه الاوبرا تاخذنا الى عالم اصيل للعواطف والمشاعر الانسانية النبيلة وتعتبر كنزا فنيا للاساليب التعبيرية التي لم يعرف فن الاوبرا مثيلا لها ·**

ان رعاية القصر الامبراطوري لدار الاوبرا الغنائية الوطنية في فينا قد ساعدت على ازدهار الاوبرا الغنائية الالمانية والنمساوية ولكن توقف هذا القصر عن مساعداته ادى الى تمهيد الطريق لكي تحتل الاوبرا الايطالية مكان الصدارة مجددا بعد ان توقفت عروض هذه الدار ·

كان (موزارت) اول مؤلف موسيقي تجرأ على قطع علاقات عمله مع طبقة النبلاء ، حيث عاش في فينا منذ عام ١٧٨١ مزاولا مهنته بحرية · ومع ذلك فانه قد اضطر اخيرا الى تاليف نتاجاته من نصوص ايطالية بعد ان تصدرت الاوبرا الايطالية كافة العروض الاوبرالية في فينا · ولم يكن هذا الشكل الاوبرالي الايطالي خاصا بالاوبرا الجدية الايطالية بل بشكل اوبرالي ايطالي جديد يتميز بموسيقاه الاصلية حول عرض يكون فيه الانسان




● فردي ●

العامي موضع البحث كالخادم مثلا الذي يجاهد من اجل الحصول علىحقوقه وشرفه وشخصيته كانسان وهو في نفس الوقت يناضل من اجل مصالح كافة المضطهدين كما يظهر ذلك في اوبرا (زفاف فيغارو) ويظهر كذلك في اوبرا (دون جيوفاني) · وهنا نلاحظ بوضوح تمرد (موزارت) ضد تعسف طبقة النبلاء من خلال هذين النتاجين الاوبراليين · وقد عاد (موزارت) الى تاليف موسيقاه من نصوص المانية كما هو الحال في اوبرا ( الناي السحري ) التي تعتبر بحق اعلى درجة لكمال فنه الموسيقي والتي عرضت لاول مرة عام ١٧٩١ في مسرح شعبي في فينا ، والتي دخلت في تايرخ الاوبرا الالمانية كاغنية انسانية رائعة · والجدير بالذكر ان اوبرا ( الناي السحري ) قد ظهرت في وقت كانت فيه الثورة الفرنسية قد فتحت افاقا جديدة في التاريخ البشري · حيث اخذت الطبقة البرجوازية الوطنية تعد نفسها لاستلام السلطة السياسية · ولقد انعكست هذه الظواهر الاجتماعية بتعبير فني على الاوبرا بظهور ما يسمى ( اوبرا الخلاص ) · وان الفكرة الاساسية لهذا الشكل الاوبرالي تعكس روح الشجاعة والتضحية عند الانسان لتحرير اخوته في النضال من الاوضاع الرجعية السائدة ، هؤلاء الاخوة الذين يناضلون من اجل حقوق وحريات الشعب ، كما هو الحال في اوبرا ( السقة ) لشيرو بينسي واوبرا ( جوزيف في مصر ) لميهول ·

تعتبر اوبرا ( فيديليو ) التي الفها الموسيقي الكبير بيتهوفن مقربة جدا لهذا الشكل الاوبرالي السابق الذكر · حيث عبر بيتهوفن عن تأييده للثورة الفرنسية · وتعتبر اوبرا ( فيديليو ) افضل تعبير بليغ للافكار التحررية لنضال البرجوازية الوطنية ضد الاقطاع في ذلك العصر· ويعتبر بيتهوفن اخر مؤلف موسيقي للعهد الكلاسيكي في تاريخ الاوبرا الالمانية ، التي بدأت بنتاجات غلوك ، حيث ظهر في اوائل القرن التاسع عشر اتجاه جديد للفن وهو ( الرومانتيكية ) ·

كان (كارل ماريافون فيبر) من اوائل المؤلفين الموسيقيين الالمان في بداية مرحلة تطور الاتجاه الرومانتيكي للاوبرا ، ويأتي بعده في الاهمية البرت لورتزنك ·

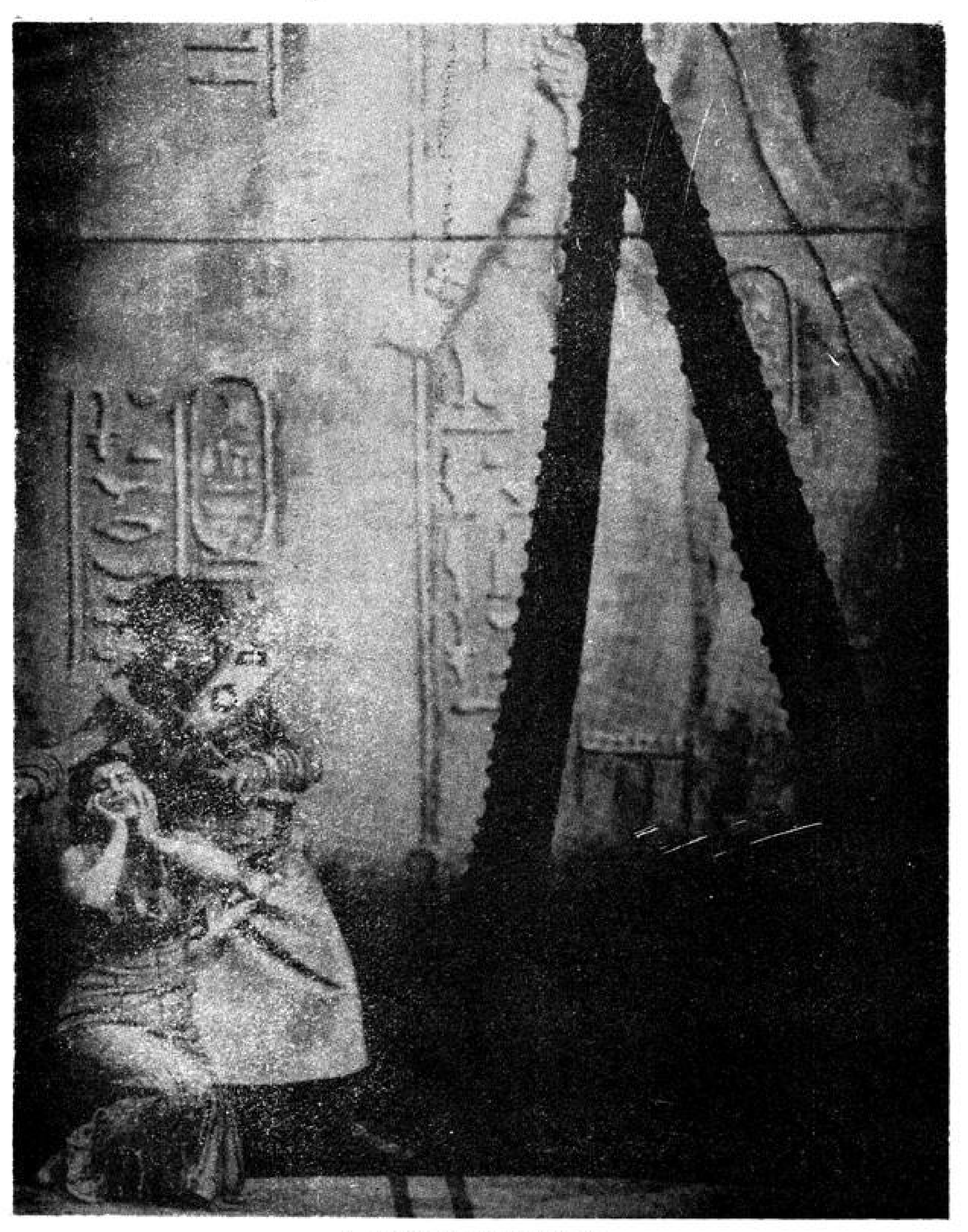
**ان الاوبرا الغنائية الالمانية في استمراريه تطورها من خلال نتاجات (فون فيبر ومارشنر وموزارت) تعتبر ينابيع غزيرة للاعمال الموسيقية الخلاقة التي انجزها (لورتزنك) · فالانغام الغنائية الشعبية لارياته والوان موسيقاه تثير الاعجاب في نفوس المستمعين حتى يومنا هذا · وهي مع ذلك ليست الحانا موسيقية جميلة فحسب، بلهي بمثابة تجسيم للاخلاقية الصميمة لشخوص هذه الاوبرات· والجمال الفني الرائع لاوبراته تذكرنا بنتاجات (موزارت) · وقمة انجزاته الموسيقية تجدها المرء في اوبرا (ريجينا) التي الف موسيقاها عام ١٨٤٨·**

**وفي نتاجاته الاوبرالية نلاحظ لاول مرة في تاريخ تطور الاوبرا ظهور العمال المضربين في عرض اوبرالي على المسرح · ويشعر المرء بتمردهم الثوري للخلاص من الاستغلال ، وذلك من خلال فرق الغناء التي تعكس ذلك بكل جدارة ·**

يجب ان نذكر ايضا ان (اوتونيكولاي) الذي الف اوبرا ( النساء المرحات في فيندزور ) وفلوتوف واوبراته ( السيندروستراديلا ) و ( مارتا ) يعتبران من طليعة موسيقيي بداية مرحلة الاوبرا الساخرة المعروفة بطابعها الشعبي المرح · وهؤلاء لم تكن لديهم اية علاقة مع نتاجات لورتزنك ·

واذا كانت نتاجات لورتزنك الاوبرالية تمثل قمة مرحلة ما قبل ثورة ١٨٤٨ ، فاننا نجد في تطور اعمال فاجنر الاوبرالية ، نقطة الانعطاف الاساسي لمرحلة ما بعد فشل ثورة ١٨٤٨ ومدى تاثيرها على الاوبرا الالمانية · والملاحظ ان نتاجات فاجنر التي انجزت قبل عام ١٨٤٨ كانت تصور الافكار التقدمية لذلك العصر ، وفي نفس الوقت كانت تلقي الضوء على اتجاهه السياسي واعتناقه للافكار الاشتراكية المثالية البرجوازية وخاصة خلال فترة اقامته في باريس ، حيث عانى من وطأة البؤس والشقاء التي كانت مخيمة على حياة الفنانين انذاك ·

لقد ظهرت الموهبة الموسيقية الفذة عند ريشارد فاجنر منذ بداية مرحلة شبابه ، فهو لذلك الفنان العظيم الذي استطاع ان يقدم في شعره وموسيقاه عطاءا فنيا هائلا في اسلوب تعبيري حيوي من عناصر ينابيع شعره وموسيقاه الغزيرة · وكان



مشهد من اوبرا عايده ( لفردي )

يعتبر كارلماريا فون فيبر خير قدوة له في تلك المرحلة من شبابه لما كانت تتميز به نتاجات فيبر الموسيقية من اجواء اسطورية وشخصيات سحرية فاتنة ، وهذه هي عناصر الدراما عند فيبر بما عرفت به من عواطف انسانية تعكسها كل شخصية من شخصيات نتاجاته ·

وفي تلك المرحلة ايضا تعرف فاجنر على السيمفونية التاسعة لبيتهوفن والتي كان لها اكبر الاثر في تطوير حياته الفنية والتي مهدت الطريق امامه لكي يتجه اتجاها موسيقيا واضحا في حياته الموسيقية · والمعروف ان اولى نتاجات فاجنر الاوبرالية هي ( الجنيات ) والتي لاقت فشلا ذريعا انذاك · ثم تلتها اوبرات ( ممنوع الحب ) و ( رينزي ) والهولندي الطائر ) ·

**تاثر فاجنر بالاساطير الالمانية القديمة التي كانت تؤثر على مشاعره وافكاره تاثيرا عجيبا حتى انها غيرت نظرته الى العالم تغييرا كليا واصبحت هذه الاساطير ينبوعا جديدا لاوبراته ، الى درجة انه الف اوبرا ( تانهويزر ) واوبرا (لوهنغرين ) مستمدا موضوعها من هذا الينبوع الجديد · قام فاجنر باتجاه هذه الاوبرات قبل عام ١٨٤٨ عندما كان اتجاهه السياسي واضحا انذاك ، اذ كان يقف الى جانب الثوريين البرجوازيينضد التقاليد الرجعية داعيا الى اصلاح اجتماعي لتحرير الشعب الالماني المجزا · وكان فاجنر يرى ان الثورة الفنية يجب ان تكون جزءا من الثورة السياسية وان تلعب دورا هاما فيها ·**

وفي مرحلة فشل الثورة بعد عام ١٨٤٨ بدا فاجنر العمل لانجاز مشروع اوبرالي هائل وهو تاليف دراما رباعية كبيرة وهي حسب تسلسلها ( خاتم النيبلونجن ) ( فالكيرة ) ( زيجنريد ) (افول الالهة ) كانت الافكار الثورية هي المسيطرة على خطة تاليف هذا المشروع الكبير · ولكن دراسات فاجنر الفلسفية وخاصة لمؤلفات شوبنهاور الفلسفية قد احدثت تاثيرا فكريا كبيرا عليه حيث اتجه الى النزعة الخيالية والتشاؤمية والقومية · ونتيجة لكل ذلك فقد اجرى تحويلا تاما في مجرى هذه الدراما الرباعية وقادهاالى اتجاه جديد هو الاتجاهالتشاؤمي ·· وفي خلال هذه المرحلة ايضا الف فاجنر اوبرا ( تريستان وايزولدة ) بعد تجربة عاطفية مر بها · ثم الف اوبرا ( اساطين الطرب ) والتي عرفت بمادتها المرحة المقتبسة من الاساطير الالمانية القديمة ·· وفي عام ١٨٧٦ عرضت لاول مرة الدراما الرباعية على مسرح فاجنر في بايرويت في مقاطعة بافاريا والتي تعتبر قمة تطور الاوبرا الالمانية القومية ·· وان اوبرا ( بارسيفال ) هي اخر نتاج اوبرالي لفاجنر ، حيث بلغ من خلالها قمة تطوره الفني العظيم :

**ان اغلب الكتاب والمعنيين بشؤون تطور الاوبرا يؤكدون على ان تطور الاوبرا الالمانية في خلال الثلث الاخير من القرن التاسع عشر كان ضمن اطار الشكل الاوبرالي لنتاجات فجنر · ولكن في الواقع هنلك مؤلفين موسيقيين اخرين ساهموا مساهمة فعالة ايضا في تطوير الاوبرا الالمانية في هذا العهد ومنهم انجليبرت هو مبردنك وبيتر كورتيليوس وهيرمان غوتس ·**

ان المؤلفات الموسيقية لفرانتز شوبرتقد مهدت الطريق ايضا لتطوير الاوبرا الالمانية من مرحلة الاوبرا الغنائية الى الشكل الاوبرالي الجديد ، اي الاوبرا الرومانتيكية · وثبت كارل ماريانون فيبر الاسس المتميزة للاوبرا الرومانتيكية وخاصة من خلال اوبرا ( نراي شوتس ) التي الفها عام ١٩٢١ · فالاوبرا الرومانتيكية الالمانية قد جمعت بين عناصر الاوبرا الساخرة الالمانية وبين الادب الرومانتيكي الالماني وذلك من خلال تطوير الموسيقى المتجانسة الجديدة التي شهدها القرن التاسع عشر ، الى شكل مستقل متكامل ساعد على تطوير الاوبرا القومية في المانيا كما نشاهد ذلك في اوبرات ريشارد فاجنر ايضا ·

ان تطور الاوبرا الفرنسية عقب الثورة البرجوازية يظهر لنا بصورة واضحة العلاقةالوثيقة بين الفن والمجتمع · فالاوبرا الثورية ( اوبرا الخلاص ) قد تحولت تحت تاثير الطبقة الحاكمة في العهد النابولي الى اوبرا مكرسة لتقديس القيصر الجديد· ونجد غاسبارو سبونتيني من اوائل المؤلفين الموسيقيين للاوبرا الفرنسية انذاك الذي سار على هذا النمط حتى انه اصبحمستشارا موسيقيا عسكريا لدى نابليون ، خاصة وانه كان يتمتع بموهبة موسيقية فذة · وعندما ترك سبونتيني فرنسا متجها الى برلين ، لعب نفس الدور أمام القصر البروسي الحاكم · بينما نجد ان لويجي شيروبيني، وهو من اعظم مؤلفي الاوبرا الثورية اصبح منبوذا من قبل نابليون وانصاره · وساهم كل من بوالديو واوبر وادم بتطوير الاوبرا الساخرة الفرنسية · وهذا الشكل الاوبرالي يتميز اكثر من غيره بطابعه الشعبي والجدير بالذكر ان اوبر قد طور ايضا الاوبرا الثورية الفرنسية ( اوبرا الخلاص ) الى شكل اوبرالي اخر عرف (بالاوبرا الكبرى) لتمسكه بالتقاليد والافكار الثورية كما نلاحظ ذلك في اوبرا (الاخرس من بورتيسبي ) والتي تصور انتفاضة عمال السمك في نابولي ·

**وفي غضون النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظهر نموذج جديد للاوبرا الفرنسية وهو**

**( الاوبرا الغنائية ) • وهذا الشكل الاوبرالي يقف بين الاوبرا الكبرى وبين الاوبرا الساخرة ويتميز بمواضيع خاصة لبعض الجوانب الاجتماعية التي كانت بعيدة كل البعد عن مجرى الحياة اليومية كما جاء في اوبرا (مارغريتا) نغونود واوبرا (مكنون) لتوماس •**

تمتاز اوبرا (كارمن) لبيزيه) بطابع خاص الى درجة انها اثارت ضجة كبيرة في عالم المحافظين الفرنسيين لانها تختلف تماما عن الاشكال الاوبرالية التي اعتادوا عليها • فهذه الاوبرا الرائعة تمثل جوانب الحياة الشعبية في المدينة والريف واشتملت على الكثير من الالحان الفولكلورية الاسبانية •• وهذه العناصر المذكورة كافة تعطي الى هذه الاوبرا – اضافة الى الاصالة الموسيقية – الكثير من الحيوية والنقاوة • ان الواقعية اللامزخرفة لهذا النتاج الاوبرالي اثار ضجة كبيرة في صفوف الطبقة الارستقراطية الحاكمة • ولهذا السبب بالذات فان هذه الاوبرا تقيم تقيما عاليا حتى يومنا هذا •

في خلال النصف الاول من القرن التاسع عشر كانت الاوبرا المرحة ( اوبرا بوفا ) تقف في طليعة الاشكال الاوبرالية الاخرى • وكانت نتاجات كل من روسيني ودولنيزتي الاوبرالية تقابل بعاصفة من الاعجاب والثناء في كافة انحاء اوربا • بالانغام الموسيقية الحيوية المرحة كانت تميز الطابع الموسيقي القومي للاوبرا الايطالية • وان الاوبرا الايطالية قد تطورت تطورا هائلا انذاك بصورة تتماشى مع ظروف المرحلة الاصلاحية التي مرت على ايطاليا بعد عودة السلطة الاقطاعية والتي كانت سببا في احتلال النمسا لشمال ايطاليا • فعندما يسمع المرء هذه الاوبرا يكاد ينسى ، ان ايطاليا كانت مجزأة انذاك الى تسعة اقاليم اقطاعية • وقد القى الشاعر الالماني الكبير هاينرش هاينه الضوء على ظروف تلك المرحلة ودور الاوبرا المرحة (اوبرا بوفا) فيها حيث كتب ( •• بالطبع ، اذا اراد الانسان أن يتمتع بالموسيقى الايطالية ومن خلال هذه المتعة ان يتعرف عليها ، فيتوجب عليه ان ينظر اولا الى حياة هذا الشعب نفسه بعالمه واخلاقه ، باتراحه وافراحه ، وبصورة مختصرة بكامل تاريخه • حتى الكلام ممنوع في ايطاليا المضطهدة ، ولكن موسيقاها تعبر تعبيرا واضحا عن شعور القلب الانساني •• )

**يعتبر جيوسيبي فردي الخلاق الحقيقي للاوبرا القومية الايطالية لانه ساهم من خلال مؤلفاته الموسيقية مساهمة فعالة في الصراع السياسي الحاد الذي خاضه الشعب الايطالي انذاك ويصف الناقد الموسيقي الروسي سيروك فيردي باعتباره قائد وطني كما يلي (••• ككل عبقري عظيم يعكس فيردي في شخصه كافة صفات امته وعصره • انه صوت ايطاليا المعاصر •• ايطاليا التي انتفضت من نومها والتي تعيش معترك العواصف السياسية ) • ويصف فيردي افكاره الثورية في اوبرا ( نابوكو ) وخاصة في المشهد الكورالي ( موكب الحرية ) •**

كان فيردي يقتبس مادة اوبراته من مختلف جوانب الحياة اليومية الصميمة للشعب الايطالي كما هو الحال في اوبراته ( نابوكو واللومبارديون وايرناني ) وعقب عام ١٨٤٨ استطاع فيردي ان يتعدى مرحلة الاوبرا التاريخية الوطنية حيث انجز اوبراته الشهيرة (لاترافياتا وريغوليتو وتراو بادور وماسكبنال ) التي كانت تصور باسلوب نفسي واقعي مصير البطل الذي يكون دائما مرتبطا بمحيطه الاجتماعي ارتباطا وثيقا • وكذلك في اوبراته ( سلطة القدر ودون كارلو ) نلمس ايضا عناصر ثورية وطنية ولكنها تمتاز بعمق لتشخيص بصورة اكثر تركيزا مما هي عليه في اوبراته التاريخية البطولية • وقيمة التطور الاوبرالي لمسيرة فيردي نجدها في اوبراته ( عائدة وعطيل وفالشتاف ) التي صب فيها عصارة فكره وغزارة موهبته ، حيث صور فيها التطورات النفسية والواقعية للشعب الايطالي وذلك من خلال استخدامه كافة امكانيات اساليب التعبير للصوت البشري وابراز ادق انواع الاصوات الموسيقية التي يمكن للاوركسترا ان تقدمها • وهكذا تبقى لغة فيردي الموسيقية مرتبطة بالموسيقى الشعبية الايطالية حيث يقتبس هذا الفنان العظيم من ينابيعها مادة نطقه الفني •

**ثم يأتي دور جياكومو بوتشيني الذي يعتبر من اواخر المؤلفين الموسيقيين العظام للاوبرا الايطالية في القرن التاسع عشر والذي واصل مسيرته الفنية خلال القرن العشرين حتى وفاته في عام ١٩٢٤ ، ونجده في مؤلفاته الاوبرالية يتناول موضوع مصير اقرب الناس اليه وغالبا ماتكون المرأة مركز ثقل موضوعه • وكان يؤكد على ان الاشياء البسيطة في الحياة تمثل المادة الرئيسة لموسيقاه •**

وهذا الجانب بالذات يعتبر ينبوعا انسانيا غزيرا لنتاجاته الاوبرالية • ففي اوبرا ( المعطف ) صور بوتشيني الظروف القاسية لجماهير الشعب التي كانت مضطهدة ومحتقرة من قبل الطبقة الحاكمة والتي كانت صراعاتها ومشاكلها الشخصية تتصاعد باستمرار نتيجة للتناقضات الاجتماعية الموجودة • وقد اخذ موضوع هذه الاوبرا من حياة البحارة الفقراء الذين يتحرقون شوقا الى شيء من السعادة في هذه الحياة • وكذلك من اشهر اوبراته هي ( البوهيمية وتوسكا ومدام بترفلاي وتورنادوت وجياني ) •

ان نتاجات ولف فيراري الاوبرالية تمثـــل الفصل الاخير في تاريخ تطور الاوبرا الايطالية ، حيث استطاع من خلال الالحان الموسيقية الرقيقة تصوير جوانب حياة قطاعات اجتماعية معينـــة بأسلوب حيوي ومرح · فقد اتخذ نموذج الاوبرا الايطالية المرحة ( اوبرا بوفا ) منطلقا له في اوبراته ( النساء الفضوليات وزينة المادونا وسلاي ) ·

لو القينا نظرة شاملة على تطور تاريخ الاوبرا الايطالية والفرنسية والالمانية في القرن التاسع عشر سيتضح لنا ان قمة تطور هذه المرحلة تم التوصـــل اليها عندما كانت البرجوازية قوة اجتماعية تقدمية والتي كانت تمثل مصالح كافة الفئات الشعبية في نضالها ضد الاقطاع والرجعية وعندما كانت تعمل من أجل توحيد صفوف الامة وتكوينها · وقد استمد الفن الاوبرالي منذ القرن الثامن عشر اقوى نبضاته في تلك المنطقة التي كانت البرجوازية تقف فيها كقوة طليعية لحركة التحرر من النظام الاقطاعي ، حيث كان الفن القومي يعتبر كوسيلة للنضال من اجـــل عالم جديد افضل لقد انتهى دور هـــــذه الحركات البرجوازية التقدمية في اواخر النصف الاول مـــن القرن التاسع عشر بصورة ملحوظة في المانيـــا وايطاليا وفرنسا · وكانت هنالك امم جديدة قـــد ظهرت على المسرح العالمي والتي كانت فيها هـــذه القضايا الاجتماعية تنتظر الحـــل والتي ظهرت انذاك لتحتل مكانتها في تاريخ تطور الاوبرا · وقد قامت هذه الامم بمواصلة تطوير افضل التقاليد الانسانية للفن الاوبرالي الذي انبعث من بلـــدان غرب اوربا ، واستطاعت هذه الامم قيادة الاتجـــاه الواقعي للاوبرا الى قمة مراحله ، والذي تم التوصل اليه في مرحلة ماقبل الثورة الاشتراكية من قبـــل المؤلفين الموسيقيين الروس والجيك ·

وفي بحث قادم سنواصل دراسة تاريخ تطور الاوبرا لدى هذه الامم ·

**المصـــــادر :**


١ ـ كتاب (Opernbuch) تاليف (Czerny)
مؤسسة النشر لجمهورية المانيا الديمقراطية
(Henschelverlag Berlin)

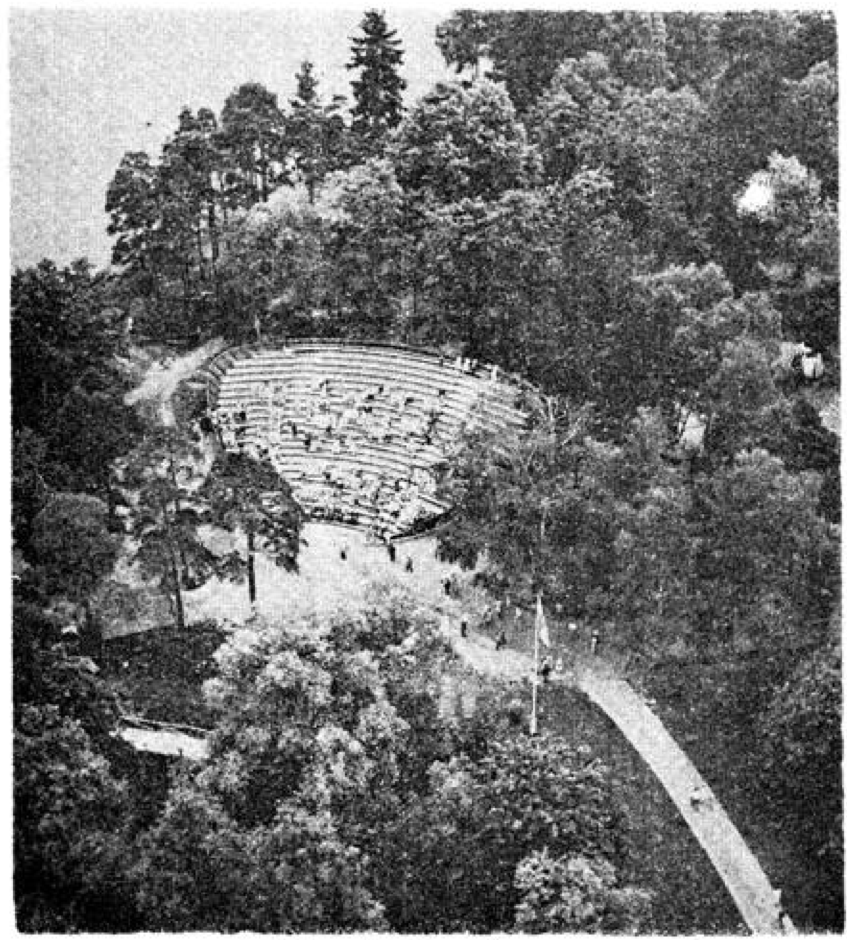
٢ ـ كتاب (Musiklexikon) الجزء الثاني ·
مؤسسة النشر :
(Veb Deutscher Verlag Fuer Musik Leipzig 1966).

٣ ـ المكتبة الثقافية عدد ١٣٤ ( ريتشارد فاجنر ) للدكتور فؤاد زكريا ·
مؤسسة النشر : الدار المصرية للتاليف والترجمة ·

# المسرح الانكليزي المعاصر

## الى أين؟

تمتاز لندن عن باقي عواصم العالم بانها البلد الوحيد الذي يستمر فيه الموسم المسرحي طيلة العام وليس هناك فترة انقطاع كما يحدث في باقي البلدان وربما كان هناك سببان وراء هذه الظاهرة ، الاول سبب تجاري حيث ان متعهدي



مسرح تامبره الصيفي ( الدار )



بقلم
سامي عبدالحميد

بعد عودته من جولة استطلاع وسياحة خارج العراق كتب الزميل الفنان سامي عبدالحميد بعضا من انطباعاته ومشاهداته عن الاعمال المسرحية في الخارج . وهذا المقال يستعرض تلك الانطباعات عن المسرح الانكليزي ـ المسرح الانكليزي الى اين ؟ ـ خلال جولة قام بها الكاتب في مسارح لندن .

**العمل المسرحي في لندن يرون في ايقاف العمل المسرحي في فترة الصيف خسارة كبيرة طالما تزايد عدد السواح في هذه الفترة حتى يصل الى الملايين المتلهفين لمشاهدة المسرح الانكليزي والثاني هو سبب ثقافي حيث ان المسرحيين الانكليز يعتزون بمسرحهم ويفخرون باصالته ، لهذا يريدون ان يجتذبوا اليهم اكبر عدد من المشاهدين من مختلف اقطار العالم وربما كان المسرح هو احد نقاط الجذب السياحية المهمة في انجلترا ٠**

والعمل المسرحي في انكلترا وفي لندن على وجه الخصوص لا يتحدد بحدود فالرقعة الواسعة التي يمتد فيها تشمل كل انواع العروض المسرحية ابتداءا من دراما الحياة اليومية الاعتيادية وانتهاءا باحدث الاشكال المسرحية من فترة العصر الاغريقي الى العصر الايزابيثي وحتى فترة الانبعاث وصعودا حتى الدراما الواقعية والطبيعية ومدارس العصر الحديث ٠ وربما كان هذا لتنوع صفة من صفات العمل المسرحي الانكليزي على هذا الشكل ٠

## أ) الفرق المسرحية الدائمة :

يوجد في انكلترا عدد محدود من الفرق الدائمة ٠ وتقف على راسها :

١ ـ فرقة المسرح الوطني التي يرأسها الفنان الكبير لورنس اوليفيه والتي اتخذت من مسرح الاولدفيك مقرا لها كما انها قد تتخذ من احد مسارح مركز لندن مقرا ثانيا لها ٠

٢ ـ فرقة مسرح شكسبير الملكية : والتي يرأسها ويديرها خيرة فناني المسرح الانكليزي وعلى رأسهم الفنانة الكبيرة بيغي اشكروفت وهي تتخذ من مسرح ستراتفورد مقرا دائميا لها ومن مسرح الاولد ويج في مركز لندن مقرا ثانيا لها ٠

٣ ـ وهناك فرق اخرى تاتي بعد الفرقتين الرئيستين من ناحية الحجم والاهمية ومن هذه الفرق فرقة المسرح الانكليزي التي تتخذ من مسرح ( الرويال كورت ) مقرا لها وفرقة مسرح الشباب التي يرأسها مايكل كروفت والتي تتخذ من (مسرح الشو ) مقرا لها ٠ وفرقة حورية البحر « ميرميد » ٠

والتي تتخذ من المسرح الموسوم بهذا الاسم مقرا لها ٠ وهو مشابه لمسرح ( برلينر انسامبل ) ٠ هذا بالاضافة الى الفرق الاخرى التي لا تتخذ لها مسرحا ثانيا وانما تتنقل في عروضها على مسارح لندن وخارجها ٠

## (ب) العمل المسرح التجاري

وتعتمد أغلب الاعمال المسرحية خارج نطاق النصوص والمخرجين والممثلين ٠ وتتحكم الروح التجارية في اغلب انتاجات هذا القطاع كما وتعتمد على العروض الطويلة الامد ، ويكفي ان نذكر مثالا لذلك مسرحية اغاثاكريستي ( المصيدة ) التي دخلت عامها التاسع عشر وهذا بالطبع اطول امد لعرض مسرحي في العالم ٠ والعمل التجاري لا يتقيد بنوع معين من المسرحيات ولكن غالبا ما تكون العروض من نوع الكوميديا او المسرحيات الموسيقية ٠

## (ج) المسرح التجريبي

الذي يرضى طموحات بعض الفنانين التي تتجه نحو تغير وجه الحركة المسرحية في اي قطر وغالبا ما نرى هذا النوع من المسرح في المسارح الصغيرة او مسارح النوادي كما هو الحال اليوم في ( مسرح الغداء ) في « هاى ستريت كنز بكن » ومسرح ( الاوبن سبيل ) و « الراوندهاوس » ٠

واذا استعرضنا الانتاجات المسرحية التي تعرض في فترة صيف هذا العام لاستطعنا ان نحدد كل انتاج والصنف الذي يدخل فيه ٠

## اولا ـ المسرحيات الاعتيادية :

**اولا :**

المسرحيات الاعتيادية : تقدم فرقة المسرح الوطني وعلى مسرح ( نيوثيتر ) مسرحية « بوشنر » ( موت دانتون ) وقد كتبها وهو في خضم نضاله السياسي وعندما كان في الحادية والعشرين من عمره وبعد ان كان مفصولا من الجامعة بسبب نشاطه السياسي وكان ينتظر محاكمة بسبب نشاطه الثوري ولم تمض سنتان على كتابة هذه المسرحية حتى توفي متاثرا من مرض التيفوس وتعتبر هذه المسرحية نقطة التحول الفلسفية في حياة الكاتب اذ انه بعد ان قرأ قصة الثورة الفرنسية شعر بانه كالمسحوق تحت قرار التاريخ وفقد كل ايمان بالبطولة حيث قال « انني اجد جهلا مطبقا يسود الطبيعة البشرية لان العنف هو الصفة الطاغية في العلاقات الانسانية وما الانسان الا القشة التي تطفو على موج هادر ٠ وما العظمة الا فرصة ما تلبث ان تروح ٠ وما العبقرية الا مسرحية اراغوز ٠ وقال ايضا ان كلمة ( يجب ) هي احدى اللعنات التي رافقت البشرية منذ ولادتها وحتى الان ٠

ويعتقد ( بوشنر ) ان الاساءة امر لا مفر

منه ولكنها تنقلب وبالا على المسيء نفسه • ولهذا فقد ظل يسال نفسه سؤالا ملحا ( ما هو الشيء ) الذي يمكث فى داخلنا والذى يدفعنا الى القتل والسرقة ؟ •

ويعتبر بوشنر ادبه واقعيا يسير بنفس الخط الذى سار فيه ادب شكسبير و ( غوته ) • خط الواقعية السايكولوجية والفلسفية والاجتماعية أيضا

وتنبعث واقعية ادبه من طبيعة حواره الذى يبدو عنيفا بالنسبة لعصره كما كانت طبيعة حوار شكسبير بالنسبة لعصره • واذا تعمقنا اكثر فى ادبه لعثرنا على ايمانه العميق في راحة الانسان المتجرد من كل انواع الخداع واوهام النفس • ويعتقد بوشنر ان الدوافع الثورية هي اصلا عوامل اقتصادية اكثر مما هي دستورية • ومن هذا المنطلق اعتبر بوشنر مفكرا متطرفا بالنسبة للجماعات الاصلاحية التى ظهرت في زمانه وهذا الاعتقاد هو الذي دفع ببوشنر الى جعل بطله دانتون يغرق فى اوهامه فيواجه الموت وجها لوجه • وقد خرج بوشنر بحقيقة واضحة هي ان الثورات غالبا ما تاكل ابناءها فتراهم يتساقطون الواحد تلو الاخر تحت سكاكين المفاصل كما حدث لدانتون وزملائه فى نهاية المسرحية • اخرجت هذه المسرحية باسلوب يتناسب مع اتجاه الكاتب وقد استعمل المخرج الخط الواقعي عن طريق انعكاس الصور على خلفيه شفافة وتتبدل المناظر بتبدل تلك الصور مع تغير فى بعض مقاطع الديكور تبعا لتبدل اماكن الاحداث • ولقد اكد المخرج على خط المسرحية الرئيسى عندما كشف عدة مرات عن موديلات الملابس الموضوعة في واجهات المخازن وهي مطوعة الرأس للتدليل على مصير ابطال المسرحية غير ان المخرج خرج عن اسلوبه الواقعى في اخراجه للمسرحية عندما انهى المسرحية بمشهد تنفيذ حكم الاعدام بدانتون والاخرين بحركة تعبيرية عن طريق التعبير الجسمانى للمحكومين وصوت سقوط المقصلة الاتى من الخارج •

**اما فرقة مسرح شكسبير الملكية فكانت تقدم لاول مرة فى انكلترا مسرحية مكسيم غوركى (اعداء) وبنفس الشكل الواقعي الذي تاخذه احداث المسرحية التي تعكس موضوعا يشابه في جزء منه موضوع المسرحية السابقة مع اختلاف في وجهة نظر المؤلفين • فمسرحية ( أعداء ) تصور تحركات الطبقة العاملة فى روسيا عام ١٩٠٥ ضد الطبقة الراسمالية المتسلطة انذاك فاقيمت المذابح وسقط المئات وقد كانت تعم انحاء روسيا القيصرية الاضطرابات فاضرب العمال في المعامل وسارت المظاهرات فى الشوارع وتحرر الشعب فى**



**اعضاء فرقة مسرح (كوم)**


**مشهد من مسرحية روبن هود لفرقة مسرح آها**

**المدن كبيرها وصغيرها • وقد عكست المسرحية جانبا من هذه الاحداث التي كانت نذيرا للثورة وتغيير النظام •**

وقد عبر غوركى عن افكاره الاشتراكية وانطباع الاعداء عنها • بينما كان الفكر الاشتراكي ينتشر في صفوف الكادحين والمثقفين الثوريين كانت كلمة ( الاشتراكية ) تضحك ابناء الطبقة الرأسمالية امثال « بولينا باردن » زوجة صاحب احد المصانع الكبيرة واحد الشخصيات الرئيسية فى المسرحية • لقد حاول المخرج « ديفيد جونز » والمصمم « تيموثي اوبراتمين » جهدهما اضفاء الاجواء الروحية على العرض الا انهما لم يستطيعا ان يعطياه حق قدره من الخشونة والدفء التى هي من اهم صفاتها •

ومن ادب شكسبير تقدم فرقة مسرح بروسبيكت ( الامل ) المكونة حديثا ، مسرحية « هاملت » ولفترة محدودة ويضطلع بدور البطولة فيها الممثل الناشيء « ايان مكالين » وبالرغم من

ان المسارح قد شهدت انتاج هذه المسرحية مرات كثيرة كان اخرها انتاج فرقة مسرح شكسبير ومع ذلك فقد كان الاقبال شديدا على مشاهدة هذا الانتاج الجديد فقد توافد المشاهدون ليروا ممثلا لم يعرف عنه انه مثل من قبل ادوارا شكسبيرية ، كيف يمثل دورا كبيرا كدور هاملت • وليروا ايضا ما الذي فعله المخرج « روبرت جتوين » في هذا النص الذي تناولته ايدي فنانين كبار من قبل ؟

**لقد حاول « جتوين » ابراز افكار اكثر شمولية واكثر عصرية من خلال فكرة المسرحية الرئيسية وذلك بواسطة التركيز على تطور الحياة الداخلية لهاملت في مسيرته للبحث عن الحقيقة على انقاض «قلعة السنور» الغارقة بالمفاسد والمائلة للانهيار كنموذج مصغر للعالم الفاسد الذي يسير نحو الهاوية •**

ويعتقد المخرج بان احساس هاملت بالتوقيت قد اصابه الارتباك واساس بناء المسرحية يستند على تصوير حالتين متقابلتين • العالم السابح الميتافيزيقي الذي يطوف فيه البطل والعالم الصلد المتحجر الذي يقف عليه في البلاط • وهذا التفسير هو الذي دفع بالمخرج الى استعمال المرايا كخلفية للمنظر اذ بواسطتها نستطيع ان نرى الصور المتباينة صور التضاد وصور التشابه التي تعكسها عناصر الحالتين المقابلتين الوهم والحقيقة ، الجنون المفتعل والجنون الحقيقي ، الموت الممثل والموت الحقيقي هذه العناصر التي يكثر شكسبير من معالجتها في مسرحياته • وبواسطة المرايا يستطيع المخرج ان يضع الشخصيات امام نفسها وجها لوجه فلا ( غير ترود ) ولا « اوفليا » تستطيعان مواجهة الحقيقة التي تقف ماثلة امامهما •

ويظل كل من « هاملت » و ( لايرتس ) و« فوتنبراس » يبحثون عن الثار لمقتل آبائهم ويواجهون صور اولئك الاباء معكوسة امامهم باستمرار • وبواسطة المرايا استطاع كل من المخرج والمصمم ان يقويا عنصر التعنت والطغيان الذي ساد البلاط والتجسس احدى صوره فقد دفع « ولانيوس » الشخص المدعو « ليوناردو » للتجسس على ( لايرتس ) ويأمر الملك كلوديوس كلا من « روزنكراس » و « كيلدنسترن » ليراقبا (هاملت) حتى ان كلوديوس وبولونيوس بتجسسهما على هاملت قد اضطرا الى استعمال « اوفيليا » كطعم لاصطياده •

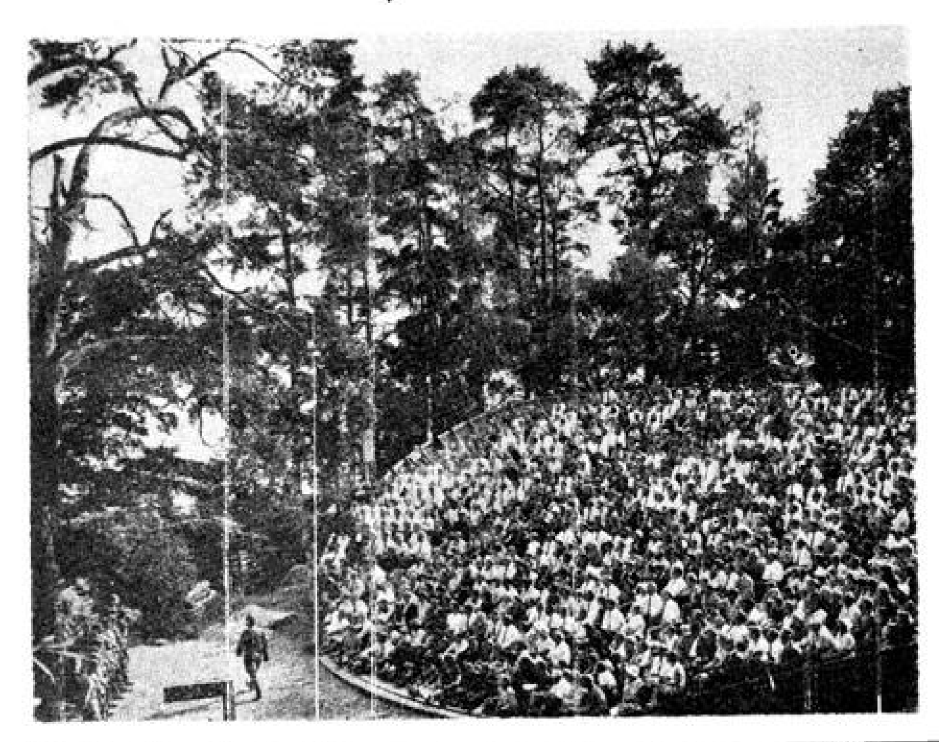
لقد خرج المتفرجون وهم يحملون انطباعا جديدا وتفسيرا اكثر وضوحا واكثر قربا من مداركهم بعيدا عن النظريات والافتراحات التي تعلل بها الكثير من الكتاب والمخرجين فيما مضى • خرجوا متمتعين بالعرض الحيوي الذي قدمه الممثل الشاب ذلك العرض الذي احتوى على مزيج من الطابع الشكسبيري والنكهة العصرية المؤطرة بالاطار الانساني الواضح •

ومن كتابات المسرحيين الانكليز المعاصرين نشاهد على مسرح ( ابولو ) مسرحية « لا تنسانى يالين » للكاتب « بيترنيكاليس » الذي قدم في هذه المسرحية جردا تاريخيا لشخصية البطل منذطفولته الى ان اصبح شابا في فترة الحرب العالمية الثانية • واستغل المؤلف بطل المسرحية كراوية لاحداثها ومعلقا عليها ثم يشارك فيها في المشاهد الاخيرة من المسرحية عندما تصل أحداث المسرحية الى مرحلة شباب البطل • ولم تصادف هذه المسرحية اقبالا شديدا من المتفرجين بالرغم من ترشيحها من قبل مجلة « المسرح والمسرحيون » كاحسن دراما عصرية •

ولعل سبب انحسار الجمهور عنها يعود الى عدم حيوية الاخراج والتمثيل •

**وعلى مسرح « المي فير » يضطلع الممثل الكبير ( اليك غينز ) بدور جديد في مسرحية معاصرة بعنوان « رحلة حول والدى » للكاتب« جون موريتر ) وتتشابه هذه المسرحية في تركيبها الدرامي وفي العمود الفقري للاحداث مع المسرحية السابقة حيث تتناول هي الاخرى جردا لحياة محام اعمى غريب الاطوار • وعلى مسرح « الرويال كورت» تضطلع الممثلة الكبيرة ( بيغي اشكروفت ) بدور البطولة في المسرحية التي كتبتها «مارغريت دوراس » بعنوان ( عشاق فيرونا ) وهذه هي المرة الثانية التي تظهر فيها هذه الممثلة في مسرحية تحتوي على شخصيات قليلة فقبل عامين تقاسمت دور البطولة مع ( ديفيد دولر ) في مسرحية « البرية » التي كتبها هارولد بنتر وفي هذا العام تتقاسم مع الممثل ( موريس دينام ) حيث تمثل دور العاملة التي ترفض ان تكشف عن الدافع الذي دفعها الى قتل ابنة عمتها •**

وفي هذا الموسم يعود ثلاثة من الكتاب الانكليز المعروفين في نتاجات جديدة فهارولد بنتر يقدم مسرحية ( الايام الماضية ) ذات الشخصيات الثلاث والملاحظ ان بنتر قد اعتاد على الاكتفاء بعدد قليل من الشخصيات في مسرحياته كما حدث في « الحارس » التي تحتوي على ثلاث شخصيات و ( النادل الاخرس ) التي تحتوي على شخصيتين وكذلك الحال في « الصمت » و ( البرية ) • ويقدم ( روبرت بولت ) الذي اشتهر بمسرحية « رجل لكل العصور » مسرحيته الجديدة « فيفا ريجينا » ؟



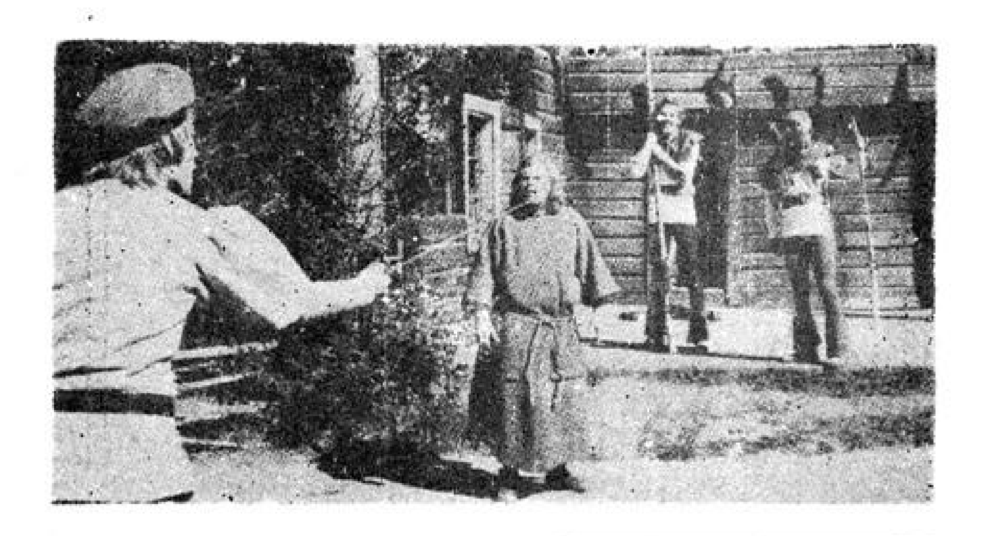
المسرح الصيفي الدوار في غابة مدينة تامبره اثناء عرض احـــدى المسرحيات

التي تتناول موضــــوع الصراع بين ماري ملكة اسكتلندا واليزابيث ملكة انكلترا والملاحظ ان هذا الكاتب قد اعتاد أن يعالج المواضيع التاريخيـــة بوجهة نظر عصرية • كما فعل حينما تناول فترة حياة توماس مور في مسرحيته السابقة • اما جون اوبزبورن فيقدم على مسرح ( الرويال كـــورت ) مسرحيته الجديدة « غرب السويس » التي تتناول حياة كولونيل طاعن في السن يعمل مديرا لاحدى المؤسسات •

## ثانيا ـ الكوميديات :

وتشمل مختلف انواع الكوميديا العالميـــة منها والتجارية وعلى رأس القائمة تقف رائعـــة شكسبير « حلم ليلة صيف » التي اخرجها المخرج الكبير « بيتر بروك » لفرقة مسرح شكسبير الملكية واعتبرها النقـــاد من أعماله الباهرة لما فيهـــا من مميزات وتكنيك جديد جعلها تختلف اختلافـــا واضحا عن أي انتاج سابق لهذه المسرحية •

وبدلا من ان يضع المسرحية في ديكور يمثل الغابة حيث تقع احداث المسرحية وكما جرت العادة في اخراج هذه المسرحية فانه عمد الى ان يضعهـــا بين ثلاث جدران بيضاء صقيلة وتتدلى وسط المسرح ارجوحتان كاراجيح السيرك وعلقت على جوانبـــه ثلاث لفات من الاسلاك مربوطة بصنارات الصـــيد يطلقها الممثلون لتسقط على ارضية المسرح بشكـــل حلزوني ، دلالة على الاشجار • لقد اراد المخرج ان يصور الحلم بهذه الصورة الغريبة عن واقع احداث المسرحية التي هي في الحقيقة نسيج في اجـــواء خيالية عديمة الصلة بالواقع • لقد اعتمد المخرج في كسب ذلك النجاح المنقطع النظير على دعامتيـــن اساسيتين هما البساطة والحيوية بالاضـــافة الى النكهة العصرية التي اضافها الى حركات الممثليـــن وتصرفاتهم وقد تمثلت البساطة في ديكور المسرحية واثاثها حتى لم يستعمل الا ثلاث او اربع وسائـــد بيضاء لمشاهد قصر الدوق وبعض الادوات البسيطة لمشاهد فرقة الصناع التمثيلية عندما يمثلـــون قصة « تسبي وبيراموس » وتمثلت البساطة ايضا في ملابس الممثلين جميعـــا فلم تلبس الحوريـــات تلك الملابس الفضفاضة أو الازياء المعروفة ولم يلبس الدوق والدوقة الملابس الفخمة وانما لبس الجميع ملابس بســـيطة لا تتعدى الجلاليب والعبــاءات والبنطلونات والبلوزات • غـــير ان الـــوان تلك الملابس منسجمة فيما بينها ومتوافقة مع لون الديكور الابيض الذي اكسب العرض جمالية ساحرة •



مشهد من مسرحية روبن هود – لفرقة ( آهـا )

وتتمثل الحيوية في حركة الممثلين وادائهم السريع الذي اكسب المسرحية إيقاعا شد المتفرجين شدا قويا الى المسرح طيلة ثلاث ساعات ·

وقد كانت قابليات المتفرجين ومرونتهم في اداء الحركات الغريبة من الاكروبات في السيرك عاملا مساعدا على توفير تلك الحيوية ويقول الناقد بيتر انسورغ في تعليقه على المسرحية بان بروك استخدم هذا النص كوسيله لعكس التكنيك الذي استعمله في اغلب مسرحياته السابقة او كخلاصة لعروضه خلال السبعينات · ويقول أيضا بأن بيتر بروك قد اخرج المسرحية كلها من زاوية مشاهد الصناع التمثيلية وبنفس الطريقة التي عولجت فيها تلك المشاهد فكما كانت تبدو مسرحية « تيسبى وبيراموس » – التى قدمت امام الدوق – تحتاج الى تمرين اكثر فقد اراد بروك ان يظهر مسرحيته كلها بهذا الشكل لذلك كنا نرى كيف يتجمع ويتوزع جميع الممثلين على رقعة المسرح وعلى السلالم والاسيجة ·

وقد اخذ على هذه المسرحية بان العناصر الصناعية فى المسرحية قد ابعدت النص عن الروح الرومانتكية التي نفثها شكسبير فى المسرحية فقد حولها بروك من مسرحية خيال ابطالها من الشخصيات الخرافية التي تسبح فى عالم الاحلام الى مسرحية سيركس ابطالها اللاعبون والمهرجون

## ثالثا – المسرحيات البوليسية :

ما زالت مسرحية « اغاثا كريستى » «مصيدة الفار » تجتذب جمهورا غفيرا من المتفرجين بالرغم من مرور تسعة عشرة سنة على تقديمها والى جانبها تعرض مسرحية بوليسية جديدة باسم « سلو » يقوم بدور البطولة فيها الممثل المعروف « بول روجرز »

## رابعا – المسرحيات الموسيقية :

ويحتل هذا النوع من المسرحيات مكانته الخاصة فى نفوس السواح لذا فقد نجحت اكثر المسرحيات التى من هذا النوع نجاحا كبيرا من ناحية شباك التذاكر فبعد « الصديق » برزت «قصة الحي الغربى » و « سيدتى الجميلة » و ( صوت الموسيقي ) ثم ظهرت «قصص كانتربري» و «شعر» غير ان الاقبال بدأ يتناقص على مسرحية « عازف على السطح » هذه المسرحية التي غلفت الافكار الصهيونيه بغلاف جذاب يستهوى اغلب المتفرجين فهى تتناول حياة عائلة يهودية فى قرية روسية معظم سكانها من اليهود تقرر السلطات ابعادهم عن المدينة وتهجيرهم فتتجه كل عائلة الى جهةمن جهات الدنيا وهي تحمل معها ذكرياتها ومتاعبها ليجتذبوا عطف العالم عليهم ، لقد اراد منتجو هذه المسرحية غرس افكارهم الصهيونية فى النفوس بشكل نفاذ وبطريق غير مباشر ·

ان اغلب المسرحيات الموسيقية استوردت من برودواى واغرقت سوق المسرح الانكليزى ومنها المسرحية الجنسية « اقذر عرض فى المدينة » و « الفالس الكبير » الذى اعتمدت على موسيقى « شتراوس » و « استعراض السفينة » ·

## خامسا – الاستعراضات والمتنوعات

ومن ابرز ما يقدم من هذا النوع الاستعراض المسمى « اوه كلكتا » الذى كرست له وسائل



**مشهد من مسرحية**
**الاخوة السبعة**

---

الدعاية اموالا طائلة والذى شارك فيه فنانون معروفون لهم شهرتهم في المجال المسرحي والغريب فى الامر ان قيمة هذا العرض لا تتناسب ابدا مع الحملة الدعائية التى رافقته ولا مع الفنانيين الذين ساهموا فيه فهو ليس اكثر من مشاهد تعر منظمة ومطعمة بالنكات والحوار الجنسى • ولقد حاول البعض ان يقارن بين هذا الاستعراض وبين المسرحية الموسيقية المسماة « شعر » غير اننا نعتقد بان من العبث المقارنة فالفرق واضح بين الاثنين فالمسرحية الثانية تحمل موضوعا انسانيا أساسه روح الرفض للمظالم والتمرد على الواقع الفاسد وان كان ذلك التمرد تشوبه السلبية اما الاولى فانها تخلو من اى موضوع • وربما كانت الجراة التى تحلى بها ممثلو هذا الاستعراض وظهورهم عرايا امام المتفرجين هي اهم اسباب اجتذاب العدد الكبير من المتفرجين لا سيما وان اغلبهم من الفنانين المشهورين امثال ( ساندرا فريمين ) و « جون لينين احد الخنافس » و « كلنث كاينان » الناقد المعروف وقد اختير لهذا العرض واحد من اكبر مخرجي المسرح هو « كيلفورد ويلمز » وصمم ديكوراته واحد من اكبر مصممى ديكور المسرح الانكليزي هو الفنان الجزائرى « عبد القادر فرح » ولكن لا المخرج ولا المصمم استطاعان يضيف قيمة فنية للاستعراض وظلت الصفة الرئيسية – وهي اثارة الجنس – هي الطاغية •

**وبعد هذا الاستعراض للانتاجات المسرحية نستطيع ان نحدد الطريق الذى يسير فيه المسرح الانكليزي هذه الايام• ومن اهم علامات هذا الطريق •**

**١ – انجراف اكثر المسرحيين وراء رغبات المتفرجين من غير التفات للتطور الفنى ورفع مستوى الذوق العام •**

**٢ – عدم ظهور اتجاهات تغيرية جديدة منذ ظهور مسرح السخط الذي اوجده اوزبورن وجماعته، واذا كان ثمة اتجاهات جديدة في العرض المسرحي فقد جاءت عن طريق برودواى وخارج برودواى خاصة ما يتعلق منها بالمسرحيات الموسيقية •**

٣ – طغيان موجة الجنس على الاعمال المسرحية ومحاولة الركب الجنسى الذى يزحف على البلاد الاوربية هذه الايام فانت ترى عشرات المسرحيات تركز جل اهتمامها على مفاتن الجسد واثارة الغرائز بل لقد لاحظنا ان بعض المخرجين الكبار اضطروا الى استعمال الاشارات الجنسية حتى في المسرحيات العالمية كما فعل بروك في مسرحية « حلم ليلة صيف » عندما يحمل الصناع رفيقهم « بوتوم » أثناء تمرينهم على المشهد التمثيلي « تسبى وبراموس » •

٤ – يكثر مصممو المناظر هذه الايام من استعمال المناظر المعكوسة على الخلفية من استعمال وسائل تغيير الديكور باعتبارها وسيلة أرخص ثمنا واسهل تنفيذا وقد لمست هذه الظاهرة فى اكثر من مسرحية واحدة •

# الملهاة
# أو
# المسرحية الهزلية

الدكتور كمال نادر

من حسن حظ الانسان انه يستطيع الضحك. ولعل ذلك من اهم ما يميزه عن سائر الحيوانات بالضحك يستطيع ان يضفي الانسان على حياته بهجة ويجعل مرارتها حلاوة وشتكها سعادة. وهناك من يقيس رقي الامم بقابليتها على الضحك والمرح وبتقبلها للسخرية والهزء. فيقال عن الانجليز مثلا انهم اكثر الشعوب مقدرة على الضحك ويمتد بهم ذلك الى السخرية من انفسهم والهزء بكل ما هو عزيز عليهم. ومرد ذلك في اعتقادي هو الاعتداد والثقة بالنفس فمثلا في مسرحية هاملت يمر الامير الشاب هاملت بحفار قبور ويدور بينهما حديث طويل وحفار القبور يجهل مع من يتكلم ويرد ذكر الامير هاملت في حديثهم. فيقول ان هاملت ارسل الى انكلترة. فيسأله هاملت لماذا. فيرد حفار القبور قائلا لانه مجنون. ولما يسأله هاملت لماذا اختيرت انكلترة. يجيب حفار القبور لان الناس في انجلترة كلهم مجانين مثله. فلا يبدو هاملت هناك شاذا.

لقد ضحك الانجليز لهذه الدعابة اربعة قرون تقريبا ولم يجدوا فيها شيئا يمس كرامتهم.

كما يقاس نضج الفرد وثقافته وتحضره بمقدار ما عنده من قابلية على المرح والفكاهة. والانسان المرح حلو المعشر خفيف الظل وهو بالاضافة الى ذلك كله قد تخلص من الشعور بالنقص والغرور وحب الذات. والشعور بالنقص هو الذي يدفع بالانسان الى الخوف من النكتة ويجعله يهاب السخرية.

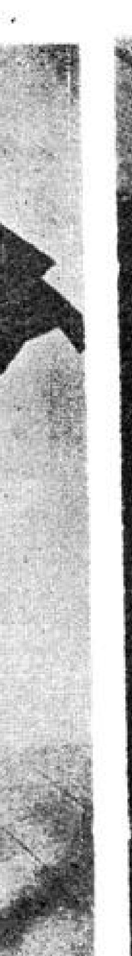
فمن كان واثقا من نفسه وعلى بينة من مكانته فلا يمكن ان تجرحه سخرية ساخر. ولن يعصف الهزء بوقاره ان لم يكن ذلك الوقار مهزوزا ولا يخاف الضحك الا ضعيف النفس مريضها.

## في مسرحية الليلة الثانية عشرة

**(Twelfth Nigat) لشكسبير اوليفيا (Olivia) دوقة ثرية وسيدة محترمة مات ابوها اولا وبعدها بقليل مات اخوها الوحيد. فحزنت ولبست الثياب السود وطلقت الدنيا وما فيها ولكن ذلك كله لم يمنعها من ان تبتسم وتضحك وهي تسمع فكاهة المهرج (.....) اذ قال لها اتسمحين يا سيدتي ان ابرهن انك مجنونة؟ قالت كيف؟ قال: ولم لبست الاسود. فاجابت لموت اخي. فسألها أهو في جهنم. فردت عليه انا متأكدة انه في الجنة. فقال: الم اقل انك مجنونة. فكيف تحزنين على من هو في الجنة. فضحكت على الدعابة رغم شقائها ووجدت فيها ما يعينها على حزنها. ولكن مولفوليو رئيس خدمها المغرور والمبتلى بحب الذات يرى في الضحك من مثل هذه الدعابة ما يثلب كرامته. لانه مريض نفسيا يرى في هذه الدعابة البريئة ما يحط من وقاره وينال من مكانته فيرفض الضحك ويؤنب كل من يضحك من المهرج ونكاته. والفرق بين مولفوليو وسيدته شاسع. فهي السيدة الكاملة الواثقة من نفسها والعارفة لقدرها لا تخيفها السخرية. واذا وصفها مهرج بالجنون فلن يجرح ذلك كرامتها.**

**ويجد الانسان في المسرحية المسماة بالملهاة (Comedy) ما يشبع رغبته في الضحك. وفي هذا النوع من المسرحيه يثير الضحك عن طريق التوقع والمفاجأة. وعلى هذا المبدا ترتكز كل المسرحيات الهزلية ولكي نتصور كيف يتم ذلك علينا ان نتذكر لعبة مألوفة لكثير منا ايام الطفولة.**

وهي عبارة عن صندوق صغير في داخله رأس غريب الملامح يمسك الطفل بالصندوق الصغير. وللصندوق غطاء ينفتح بمجرد الضغط على زر صغير فيه. ويعرف الطفل تماما انه ما ان يضغط على الزر حتى ينفتح الغطاء ويرتفع منه رأس مجنون ممدود اللسان غريب الهيئة. فينطلق الطفل مقهقها. يتوقع الطفل خروج الرأس ولكن في نفس الوقت يشعر بالمباغتة عند خروجه فيضحك. فالتوقع والمفاجأة هما اللذان يثيران فيه الضحك وكذلك الامر في الملهاة.





مشهدان من مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير

نحن نعرف مميزات البخيل من حب للمال وتهالك عليه ونتوقع منه نوعا من السلوك يتلاءم وتلك الخصال . ونعلم تماما ماذا سيكون رد الفعل عنده لو سرق ماله . ولكن ما ان نراه يأخذ بحجرين ويضرب بهما صدره مولولا باكيا خسارته الا وننطلق ضاحكين لغرابة المفاجاة وهكذا الجبان عندما يفر هاربا امام اول خطر يلوح له . رغم توقعنا منه ذلك . او السكران وهو يترنح ثملا ولا يقوى على الكلام .

وفي مسرحية كولد سميث (Goldsmith) تمسكت فتمكنت[1] (She Stoops to Congver) يخبرنا المؤلف ان الشاب مارلو (Marlow) يعاني من داء غريب . فهو امام الفتيات من طبقته خجول متلعثم لا يستطيع النظر الى وجه فتاة ولا الكلام منها ولكن مع النساء الرخيصات وقح لا يرده ولا يثنيه عن مرامه شيء . نعرف فيه هذه الصفة ونتوقعها منه .. ولكن عندما يظهر على المسرح ويقف وجها لوجه امام الفتاة كيت (Kate) وتظهر عليه علائم الخجل ننفجر ضاحكين من تصرفه الغريب رغم توقعنا له . فهو من غير ان يدري ما يقول ولا الى اين ينظر يحمر خجلا ويثبت نظراته فى الارض وتتلاشى الكلمات على شفتيه فنضحك للمفاجاة الغريبة .

وينطبق هذا المبدأ على جميع المفارقات في كل المسرحيات الهزلية . ولكن يجب الا ننسى ان هناك أساسا آخر لابد منه لاثارة الضحك فى الملهاة وذلك هو عامل التهويل والمبالغة وهو نفس الاساس الذى ترتكز عليه الصور الكريكتورية في اثارة الضحك. ففى الكريكتور يعرف الرسام عيبا معينا في الشخص

(١) ترجمت العنوان بتصرف .

الذي يريد الضحك منه كالانف الكبير او العنق الضخم او الرأس الصغير • ولذا عندما يرسم الكريكتور تراه يكبر هذه العاهة ويبالغ في ابرازها • فيرسم الانف اكبر من الرأس كله أو الرأس دقيق بالنسبة لحجم الجسم • فنضحك •

وهذا ما يقوم به تماما كاتب المسرحية الهزلية • فتراه يأخذنقصا او شذوذا معينا فيبرزه بصورة مبالغة ويؤكد عليه دون بقية الخصال • وهذا ما يحدث عندما يعرض لنا شخصية البخيل او الجبان او السكران ا المعتوه • لكن على ان لايكون الضحك منصبا على شقاء الانسان او تعاسته لانذلك قد يثير الاشفاق او الرثاء او المرارة • بل يجب ان يكون الضحك منصبا على عيوب تدعو الى الضحك كالهوس والغرور وغيرها في الهفوات البسيطة •

**في مسرحية الاسلحة والرجل (Arms and The Man) لبرناردشو تندحر فرقة بلنجلي (Bluntschli) في الحرب وينجو من الموت بالهرب كغيره من المعركة • ويلتجيء الى غرفة نوم رينا ويهددها بمسدسه ويضطرها على قبوله • ولكن بعد ذلك نعرف ان المسدس فارغ وان بلنجلي الضابط من المرتزقة وهو لايحمل في المعركة عتادا بل يملأ جيوبه بالشوكلاته ليأكلها عندما يجوع والان قد نفد كل ما عنده من شوكلاته وهو جوعان ولكن لا لقطعة من خبز وانما لقطعة من الحلوى • وعندما تعطيه رينا علبة الحلوى يأكل ما فيها بنهم • وهذا يضحكنا لان الجوع الى حلوى ليس كالجوع للخبز ولو كان لقطعة من خبز لما اثار ذلك ضحكنا بل اشفاقنا عليه •**

والضحك في الملهاة نوعان • واحد يخاطب الفكر ويحركه والاخر يداعب الحس ويؤثر فيه •

والاول يخلق نشوة فكرية تتمثل بابتسامة ذكية ترتسم على شفتي السامع ويشمل هذا النوع من الضحك النكات واللعب على الكلمات وسرعة الخاطر والاشارات الذكية للناس وللامور والحوار اللبق • وكمثل لهذا النوع لنسمع هذا الحوار بين الجينون وجاك من مسرحية اهمية الجد[1] (The importance of being Eavrest) لاوسكار وايلد جاك وصى على فتاة اسمها سيسلي وهي تسمية العم جاك • وهو يحرص عليها اشد الحرص لا يريد صديقه الجينون ان يلتقي بها او يتعرف عليها • ولذلك عندما يساله الجينون من هي سيسلي ينكر معرفتها ويدعى انه لا يعرف اية فتاة بهذا الاسم • وفي يوم من الايام يترك جاك علبة سكاير في بيت الجينون وهي هدية من سيسلي وقد كتب على العلبة ذلك • وهذا ما اثار شكوك الجينون فدار بينهم هذا الحديث •

**الجينون • هذه ليست علبة سكائرك • علبة السكائر هذه هدية من واحدة اسمها سيسل وقد قلت انك لا تعرف فتاة بهذا الاسم •**

**جاك • حسنا ، اذا اردت ان تعرف ، سيسل خالتي •**

**الجينون • خالتك ؟**

**جاك • نعم وهي ايضا سيدة عجوز لطيفة تعيش في تون بريج ويلز • ارجعها لي يا الجي**

**الجينون • ولكن لماذا تدعو نفسها سيسل الصغيرة ان كانت خالتك وتعيش في تون بريج ويلز •**

**(يقرأ ما كتب على العلبة ) من «سيسل الصغيرة مع صادق حبها » •**

**جاك • يا عزيزي ، ما الغريب في ذلك ، بعض الخالات طويلات وبعضهن غير طويلات •وهذا بلا شك امر يمكن ان تقرره الخالة لنفسها• اتظن ان كل خالة يجب ان تكون بالضبط كخالتك ؟ هذا سخف بالله عليك اعطني علبة سكائري •**

**الجينون • نعم ولكن لماذا تسميك خالتك عمها ؟**

**(يقرأ) من سيسلي الصغيرة مع صادق حبها الى عمها العزيز جاك »•**

**اعترف انه لا اعتراض على كون خالتك قصيرة ولكن لماذا تسمى الخالة ، مهما كان حجمها ، ابن اختها عمها • هذا ما لا استطيع فهمه •**

بدون شك ان هذا النوع من الحوار المسرحي يبث فينا نشوة فكرية وفيهيشترك السامع مشاركة وجدانية فعلية مع المتحاورين اي ان المتفرج يكون جزء مما يجرى على المسرح • يشعر انه يشاطر من على المسرح حسهم المرهف ولباقتهم في الكلام ويجتذبه حديثهم لما فيه من سرعة خاطر وحدة ذكاء• كما يأتي اسهام المتفرج في هذا النوع من الملهاة عن طريق شعوره هو بالذكاء • فقد استطاع متابعة اللعب على الكلمات وفهم ما خفي من المعاني وتوصل الى ادراك النكتة واستيعابها فهو اذن ذكي مثلهم• والضحك في هذا النوع مع الشخصيات المسرحية لا عليها • لاننا ننظر اليه من على المسرح نظرة اكبار واعجاب اكبار لسرعة الخاطر واعجاب بخفة الروح •

**والنوع الثاني من الضحك وهو الذي يؤثر**

---

**(١) في عنوان المسرحية لعب على كلمه ايرنست فهي اسم لشخص وتعني الجد •**

**بدنيا حسيا وليس ذهنيا كالاول • اي انه يفعل فعل الاصابع في الضلوع – عملية دغدغة ميكانيكية •**

ولنتصور ان شخصا يهم بالجلوس فيسحب احدهم الكرسي من تحته دون علمه • فيسقط على الارض ونضحك عليه • نضحك اما متساهلين او ساخرين ويصحب هذا النوع من الضحك شيء من الشعور بالاهمية والتعالى • يشعر المتفرج انه اذكى من المغفل الذى وقع فى الفخ • وهذا ما يحدث دائما فى المشاهد الهزلية • وتعتمد هذه المشاعر على الشخصية المسرحية وعلى الظروف والملابسات التي يخلقها الكاتب المسرحى • فمثلا فى مسرحية الليلة الثانيه عشرة (Twelfth Night) لشكسبير يكره توبى وجماعته رئيس الخدم مولفوليو فقد اهانهم وحرمهم من اللهو فى احدى الليالي فقرروا الانتقام منه • فزوروا رسالة ورموها فى طريقه والرسالة مكتوبة بخط يشبه خط سيدته فما ان يلتقطها ويقرأ ما فيها الا ويؤمن بان الرسالة من السيدة اوليفيا وانها تخاطبه فيها وتعلن عن حبها له • ويقع فى الفخ •

ويلبس ما تطلب منه الرسالة من الملابس البراقة ويبتسم امام السيدة اوليفيا كما تامره الرسالة وهو يعتقد انه بذلك ينفذ رغبات معشوقته •

ونحن نضحك على مولفوليو لانه مغفل وقد فاتت عليه المكيدة •

فينال سخريتنا لانه ابله مغرور • لم يستطع ادراك الخدعة بينما نحن المتفرجين احسن حالا منه واذكى لاننا لم نخدع •

وخير المسرحيات الهزلية ما جمعت النوعين من الضحك ، الضحك مع الشخصيات المسرحية وهو الذى يكون ممزوجا بالاعتزاز والاكبار والضحك على الشخص ويكون مصحوبا بالهزء والسخرية • اى الضحك الفكرى والضحك الحسى • وهذا ما نجده غالبا في اهم المسرحيات الهزلية • في موليير وشكسبير وغيرهم من كتاب الملهاة •

**ويحدد نوع الضحك غرض الملهاة • ويمكن تحديد هدف المؤلف من نوع الضحك الذي يستعمله في ملهاته • فالضحك اما ان يكون اداة تقريع وتانيب وتكون المسرحية ناقدة واما ان يكون وسيلة لخلق العطف والرضى والاعتزاز واذاك تكون الملهاة**



برناردشو

**رومانتيكية • وقد لا يكون لسبب وانما الضحك لاجل الضحك • فيكون غرضه التسلية واللهو •**

**ما المقصود بان الضحك فى بعض الهزليات يكون اداة تقريع وتانيب ؟ لكل مجتمع تقاليده واصوله •**

**هناك عادات مقبولة وعادات غير مقبولة** وتصرف حسن وتصرف شائن ومن الناس من يلتزم بما يرضى عليه الناس ويقره المجتمع • ومنهم من يشذ ويخرج عليه • والضحك فى الملهاة الناقدة عادة ينصب على هؤلاء المارقين الخارجين على اصول المجتمع وتقاليده •

وهو سوط يلهب ظهورهم ليعيدهم الى الطريق السوى • والمسرحية الناقدة تعالج ما يرتكب الناس من حماقات وهفوات وشذوذ وتعاقبهم عليه بان تجعلهم هدفا للسخرية والتندر • فتضحك عليهم • فالبخل والجبن والانانية والهوس والغرور امور لا يرضى عنها الناس ولذلك فان المسرحية الهزلية تسخر وتضحك ممن يرتكب ايا من هذه الامور ولهذا نحن نضحك على طرطوف وشايلوك وفولستاف وسرجيس • ولنرى كيف تجتمع الفكاهة والنقد فى هذا اللون من المسرحيات فتكون الملهاة اداة لهو وعظة فى آن واحد • ناخذ مسرحية الاسلحة والرجل لبرناردشو يريد ( شو ) في هذه المسرحية ان يسخر من فكرتين طالما لابستهما العاطفة • وهاتان الفكرتان هما الحرب والزواج ••

فالحرب كما يراها شو ليست مجرد بطولة ورجولة وانما هى ايضا شقاء وجوع وتعاسة وقتل

وألم • والزواج ليس محض عواطف حلوة وغزل وعبادة • انما هو تكوين عائلة وتربية جيل وارساء مجتمع صغير • فالحرب والزواج لهما وجهان • وجه عاطفي براق وآخر واقعي صعب • وأراد شو في هذه المسرحية الهزلية ان يهاجم الوجه العاطفي ويؤكد على الجانب الواقعي ولهذا قدم لنا في مسرحيته ثلاث شخصيات مهمة • اثنان منهما يمثلان الجانب العاطفي وهما ( رينا ) و « سرجيس » والجانب الواقعي يتمثل بشخص بلنجلي موضع اعجابنا واعتزازنا وعن هذا الطريق يجذبنا المؤلف للجانب الواقعي الذي يريد الدفاع عنه • اما رينا وسرجيس فعلى العكس نرى فيهما السخف والضحالة وتصل اخبار الانتصار البطولي الذى احرزه سرجيس فقد هجم سرجيس على رأس كتيبة من الفرسان واستطاع بالسيف ان يدمر كتيبة تحمل المدافع الرشاشة • وهذه هى الرومانتيكية بكل معانيها • السيف يدحر الرشاش والفارس يعرض نفسه للموت المحقق فينتصر • ولكن سرعان ما نسمع الواقع المر فى الجندى الواقعى بلانجلي • وهو جندى ممتهن مارس الحرب وعرفها على حقيقتها • نسمع منه الحقيقة المجردة بدون بهرجة رومانتيكية • لقد كانت كتيبة المدافع الرشاشة التي هاجمها سرجيس تنتظره يقترب مع من يتبعه من الفرسان لكى تحصدهم جميعا ولكن فى اللحظة الاخيرة اكتشفوا ان عتادهم مغلوط ولم يتمكنوا فتح النار على عدوهم الذي قطعهم بسيوفه وهكذا انتصر سرجيس وهى محض مصادفة لا غير فاين العظمة واين البطولة وهكذا سخر شو من رومانتيكية الحرب •

ثم ان سرجيس يمثل الحب الرومانتيكي • حبه لرينا عبادة وتاليه ولكن ما ان تتركه لحظة مع الخادمة الا ويبدأ بمطارحة الخادمة الحب ويقبلها ويعلن عن سأمه من حبه لرينا •
فيسخر من سرجيس ورينا ومن آرائهما في الحب والحرب ويكشف لنا عن زيفهم ونضحك عليهم فينالوا عقابهم على سلوكهم المغلوط وارائهم السقيمة •

اما الملهاة الرومانتيكية فهي التى نضحك فيها مع الناس نشاركهم سعادتهم عندما يجدون الحياة سعيدة ومضيئة • ونفرح لفرحهم ونطرب لنجاحهم فى تخطى الصعوبات واجتياز المشقات • والعادة ان يبدأ هذا النوع من المسرحيات بداية عصيبة •

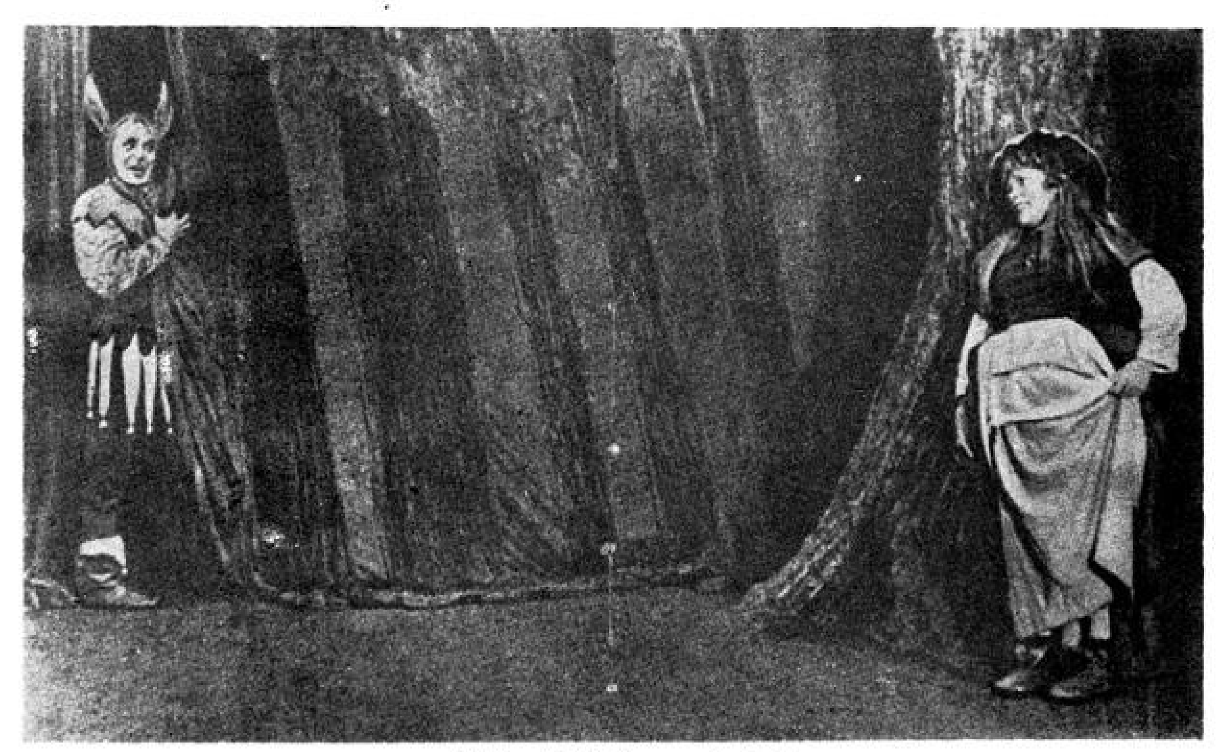
اولها مصيبة ونهايتها مفرحة • وهي تتدرج شيئا فشيئا من الضنك الى السعادة • ففي مسرحية ضجة لا لشيء (Much Ado About Nothing) لشكسبير يريد كلوديو (Clavidio) الزواج من هيرو (Hero) ويطلب يدها من ابيها ويوافق الاب ويعين يوم الزواج ولكن الشر لهم بالمرصاد يريد ان يحطم سعادتهم ويعكر صفاءهم **ويتمثل الشر فى شخص دون جون اللقيط الشرير• اذ يذهب دون جون الى العريس ويفترى على العروس ويتهمها بالخيانة فيقرر العريس فضحها امام الناس وفي الكنيسة حينما يعقد لهما القس •وهذا ما يحدث بالفعل • يتهم كلوديو خطيبته بالخيانة ويرفض الزواج منها امام الجميع ومن هول الصفعة يغمى عليها ويظنها الناس قد ماتت هذه هي بداية المسرحية وهى بداية مظلمة ولكنها تتجه شيئا فشيئا نحو الانفراج وتثبت براءة هيرو مما الصق بها من تهم ويندم كلوديو على فعلته ويأسف على ما فات ويتزوجان وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة •**

والعادة ان ترتكز الملهاة الرومانتيكية على عنصرين اساسيين هما الحب والمغامرة •

شاهدنا مثلا على عنصر المغامرة فى مثالنا السابق من مسرحية (ضجة لا لشيء) • اما الحب في هذه المسرحيات فهو نقطة الارتكاز وعليه تبنى جميع المسرحيات الرومانتيكية •

وتنشأ العقد المسرحية فى هذا النوع من الملهاة عن الملابسات والمفارقات التى تنجم عن الحب الحب هنا نور كشاف يسلطه المؤلف على النفوس لتكشف عن مكنونها • فالضعيف يكشف عن ضعفه والقوى عن قوته والاخرق عن حماقته والمتقلب عن ميوعته والغبى عن غبائه • الحب فى هذه المسرحيات محك للطبيعة الانسانية • هو خبرة روحية تتجلى فيه القيم وتظهر النفوس على حقيقتها

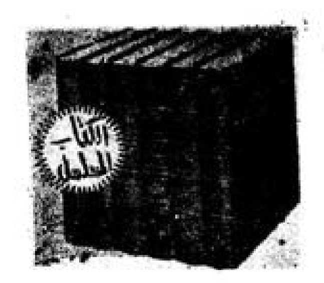
وقد يعالج كاتب الملهاة مواضيع مهمة كاهمية المواضيع التى يتطرق اليها كاتب المأساة



مشهد من مسرحية كما تحب لشكسبير

والفرق بينهما هو ان كاتب الملهاة دائما يؤكـــد على الجانب المضحك من الامور • ولو ان وجهة نظره معاكسة لوجهة نظر الكاتب الذي يعالج الامـــور بجد ولكن غرضه ذات الغرض • يريد كاتب الملهاة ان يسرد قصة تجعل المتفرجين يفكرون بمشكلـة معينة او وضع معين • والضحك سلاح قوي في يد الكاتب الماهر • ويستطيع الضحك ان يؤدي الى تغيير وتقويم ما اعوج من الامور اكثر من اى وعظ وارشاد • عالم كاتب الملهاة عالم ضاحك • وقـد قيل فى الملهاة ينسى الانسان نفسه وهمومـــه وفى المأساة يفتش عن نفسه وعن همومه • وقـد يكون الضحك احيانا قاسيا مؤلما فى الملهاة ولكن مؤقتا وسرعان ما تنفرج الازمة وتشرق الدنيا • وعندما تطرح الملهاة مشكلة فالغرض من ذلك الضحك وليس تكدير النفس واقلاق الفكر • وفيهـــا تنتهي الامور نهاية ترضي المتفرج وتسبب لـه الطمأنينة والراحة النفسية وذلك عكس ما يحدث فى المأساة •

وفن الملهاة اصعب بكثير من فن المأســاة لان اثارة الضحك اصعب بكثير من اثارة البكاء وهذا ما يعرفه المالفون والممثلون فمن السهل جـدا ان تجعل المتفرجين يبكون ولكن ليس من السهل ان تجعلهم يضحكون •



# الطريقة أم الجنون؟


بقلم
روبرت لويس

تقديم
هارولد كلرمان

ترجمة
يوسف عبد المسيح ثروت


المحاضرة الخامسة :

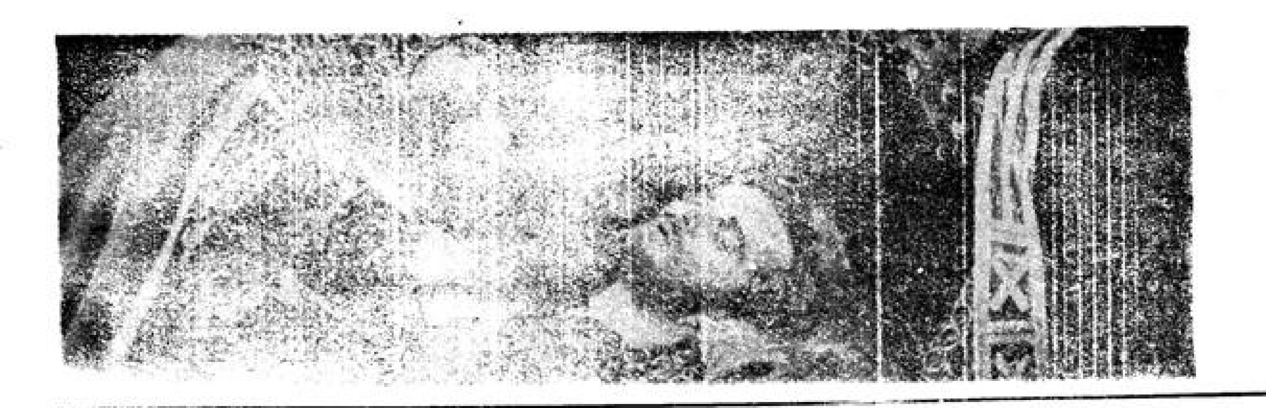
## الصدق في التمثيل

ما هو الصدق ؟ هذا موضوع حاد · من الطبيعي أن أعني بالصدق، الصدق في التمثيل ·· عندما وعدت بحديثي الاول أن اتطرق الى هذه النقطة قلت : انني أشعر بان كثيرا من الجرائم اقترفت باسم الصدق ، أكثر من أية فضيلة اخرى ، اذا تذكرتم ذلك ، فانني أقصد بكلامي الناحية الفنية ·· كما كان بودي أن اتساءل عما اذا كانت ( الطريقة ) تعني اعادة انتاج « حياتنا الواقعية » على المسرح، ومن يريد ذلك ؟ الم يقل ستانسلافسكي نفسه : « ان الامر الواقع العياني » والواقع الاصيل لا يعيشان على المسرح ! الواقع ليس فنا ·· انه بطبيعته بحاجة الى ابتكار فني يعني أول ما يعني عمل المؤلف ·· ان مهمة الممثل وتقنيته الخلاقة تكمنان في تحويل المسرحية المبتكرة الى واقعة فنية ذات مشاهد ! »

ومما لا شك فيه ان الهدف من طريقة ستانسلافسكي كان التشجيع بالاكثار من التمثيل الصادق ·· فالذي أثار دراسته كانت المحاكاة الزائفة والمواقف ( المفتعلة ) التي شهدها في ممثلي زمانه، فشعر بأن من الراجب ايجاد وسيلة يستخدم المرء بواسطتها حاسة الصدق لخلق الادوار · ولكن المسألة هي : أي صدق ؟ أهو الصدق الذي يمثل راحة ممثل معين ، أي الصدق القريب من نفسيته الخاصة ؟ أهذا كل ما نعنيه ؟ اذا كانت الحال كذلك ، ألا يعني الصدق صدقا جزئيا ؟ وما هو نصيب الصدق الجزئي من الحقيقة ؟ أيجب ان نكون ممثلين نشعر بالحقيقة ، أم يجب أن نكون فنانين نستخدم مشاعرنا الصادقة بصفتها ادوات مهنتنا التي نتعامل بها في الابداع ·

المشكلة الاولى في مناقشة هذا الموضوع تبتديء في التغلب على صعوبة تعريف كلمة الصدق عموما · ان الكلمات نفسها في الفن تعني معاني مختلفة لاشخاص مختلفين · مثال ذلك : اعرف ممثلة ساحرة مخلصة فطنة ذكية اينما تلتقي بها تتكلم بصراحة وصدق وفطنة وذكاء وبغير لف أو دوران ·· ولكنها لا تمثل تمثيلا جيدا جدا ·· كان هذا الامر يربكني ، لاني لم أستطع ان أفهم كيف يمكن لاي شخص على هذه الدرجة من الاخلاص والتفتح في الحياة أن يصبح على المسرح على هذا القدر من التصنع فجاة · وذات يوم فكرت في محاولة العثور على جواب · تحدثت اليها عن هذا الموضوع وذاك ، ثم تطرقت الى مشكلة تمثيلها ، فاذا بها تشرح وضعها : آه ! حسنا ، الحياة شيء امارسه كلاما ولعبا هنا وهنا ، بالتعبير عن نفسي ، ولكن عندما ارتقي المنصة » · وهنا اتخذ صوتها لهجة محترمة ، ذات أصداء رهيبة ، لتقول : « عندئذ يجب أن اكون مخلصة ! » لقد كان الاخلاص ـ بالقياس لها ـ هو ذلك الشيء الذي أرادت أن تضيفه الى فنها · وهذا ما حطمها بصفتها ممثلة · أيستطيع المرء ان يقول : « كوني على المنصة صخابة كما أنت في الحياة ؟ »

اتذكر في العرض الاول الذي أخرجته في برودوي لمسرحية « قلبي في الاعالي » ان الصحف الصباحية قالت : « ان التمثيل كان في أحسن التقاليد الواقعية لمسرح موسكو الفني ، مسرح



[illegible] ... ربما الصحافة الفرنسية قالت : انه كان « كاذبيا » ...

هذا الارتياب نفسه تعبير بخصوص الصدق في التمثيل .. ان الناس – في كل المراتب العامة والمهنية – [illegible] الانخداع احيانا والقعود تحت رحمة الريب في معظم الاوقات .. [illegible] الصدق يفزعهم . وهذه وشعبية مؤلمة بالنسبة الى الفنان . اعتقد ان الناس يؤخذون بالزيف لانهم يجلبون معهم احساسهم بالصدق ومن خلال ذلك الزيف يريدون ان يقرأوا ما يريدون معرفته . كل ما هم بحاجة اليه هو مفتاح مشاعرهم . انهم لا يرغبون في تشخيص ذلك لهم .. انما هم بحاجة الى من يذكرهم باحساسهم الصادق حول الوضعية .. ثم ان الصدق الحقيقي يمكن ان تعافه النفس لانه يحمل الناس على الشعور بالانزعاج . ربما انهم منزعجون فهم لن يقروا بالصدق .. هذه مجرد اجوبة جزئية ولكن يجب معالجتها والتفكير فيها .

**ثم نعود الى الممثلين : هل ان الممثلين « الذين يعيشون ادوارهم مئة بالمئة » هم حقيقة كذلك ، ام انهم فقط يعيشون انفسهم مئة بالمئة ويضيفون كلمات المؤلف الى حياتهم على المسرح ؟ وفضلا عن ذلك ، الا يفسرون كلمات المؤلف وحسب ، بينما لا يعرفون حتى كتابة رسائل الى امهاتهم ؟ هل يجب ان تقال كلمة (Yeah) (Yes) مع ان الشخصية قد لا تكون من طابع (Yeah) ؟ الا يفعلون ذلك ابتغاء الراحة ؟ اذا كانت (Yeah) ادعى الى الراحة من (Yes) فقد تكون اقرب الى الانزعاج بالقياس الى جون باريمور . وقد تكون (Yeah) اقرب الى الرجولة من (Yes) بينما كان جون باريمور رجلا ؟ احيانا قد ياخذني العجب من قائلي (Yeah) لانهم يفترضون انفسهم اكثر رجولة**

من جون باريمور . على ان هذا [illegible] مفهوم منطقي ( زائف ) .

قد تسمعون في التمرينات « لا اشعر بذلك » وباختلافات متعددة « لا اشعر بهذه الطريقة » او « لا اشعر بانه سيكون كذلك » . [illegible] فانا اريد ان اقول : « من يهتم ، الجمهور هو المفروض ان يشعر » اعتقد ان في هذا تبريرا لواقع مؤداه : ان الممثل لا يفعل ما يجب فعله . لانه ان فعل ذلك بصورة سليمة ، فهو سيشعر به والا يجب ان نجد ما يفعله وهذا غلط . من الخطأ ان تنتظر ما تشعر به قبل القيام باداء . فالشعور لا يأتي قبل الفعل . عليك في الوقت نفسه ان تعمل .. ان تتكلم وتصغي وتنفذ غرضك الخاص وهلم جرا ...

قد كان لي وقت من الاهتمام بالمسرح لم يكن فيه للطريقة ومشاعرها الداخلية دخل فيه . كان ذلك حين شاهدت الممثل الصيني العظيم مي – لانغ – فانغ وهو يمثل . تركت المسرح ، بعد التمثيل الاعتيادي ، على ما بدا لي ، وظللت امشي ساعتين قبل الذهاب الى البيت حتى انني لم الحظ رذاذ المطر . اذ تحدثنا بلغة علم النفس يصح لنا القول: ان الممثل لم « يشعر » مطلقا بما قام به حتى حين الكلام . وبينما كان المفروض فيه ان يصرخ اخذ مروحته وحطها في وضعية معينة اباتت عينيه وجعل يموء بصوت ايقاعي جميل . ان كل مواضعاته وطريقته باسرها اعانته ليعرض لنا العواطف التي كان يشعر بها من خلال تقنيته وفنه اللذين يشملان : الحركة والصوت والرقص والموسيقى . وهكذا جعلنا نعرف ما ينبغي ان نشعر به ، وقد فعل ذلك باسلوب خيالي جميل اوحى الينا بارفع المشاعر . انه لم يثر فينا شعورا لاستيعاب الجمال فقط ، ولكنه حركنا بالطريقة

التي أراد لنا أن نتحرك بها · كان ثمة مشهد واحد اقترف فيه الانتحار على المنصة · لقد قام بدور فتاة تلبس فيه شعرا مستعارا و « كيمونو » بيضاء · ان ما فعله هو ابطال عمل الشعر المستعار واخذ خصلة من الشعر من كل جانب ووضعها في الفم على شكل صليب · ثم اخذ بعد ذلك سيفا مقوسا كبيرا ماسكا اياه قبالة حنجرته · ثم شرع يدور والسيف على راسه · ولكي يعرض لنا انطباعا عن قطع راسه ظل يدور ويدور ثم توقف فجاة كأنه قد مات ·· فسقط راسه على جانب قليلا وقد تحجلقت عيناه · وظل في هذه الوضعية الى هبوط الستارة· لقد شعرنا – في الواقع – وكان الراس قد بتر من الجسد ، كأنه قطع رأسه · لا أعرف كيف يستطيع المرء أن يفعل ذلك « بمشاعره » ليوحي برعب أشد بالقياس الى الجمهور · لقد كنا مرعوبين ! وبالتوكيد كان الجمهور كذلك ، ومن ثم لابد له من أن يشارك في العواطف الاصيلة المجربة لممثلينا الواقعيين ·

الا يعني هذا التوكيد على المشاعر ذات الانغماس الذاتي انه مفهوم زائف «للصدق النفسي» الذي قد يعني نفسية الممثل وليس صدق الفن مطلقا « لانتفاء عناصر الفن » ؟ ان كل شيء مرده فهم المرء للحظة العمل ومستواه · انه لا يعود الى الموقف او حتى تفكير الشخصية بل يعود الى الممثل نفسه · وهذا ما يحدث حتى في مسرحيات الكتاب الواقعيين الحديثين · ان افكارهم واراءهم تصدر جميعا لتصب في المفهوم النفسي الخاص للممثل المعني · ماذا يحدث عندما تصل الى مملكة شكسبير ؟··

ان تاثير « التسوية » هذه لا يختلف كثيرا عما يحدث ، على مستوى اخر ، عندما يذهب احدنا الى هوليود لمشاهدة مؤتمر قصصي · يقول احدهم : « ها هي السيدة تدخل وتحدق في وجه الشاب ، وها نحن تخرج الى سباقات الخيل ! » ومع احالة كل هذه الاوضاع الى ادنى مستوى ، يمكن أن نحول ( روميو وجولييت ) الى ( الوردة الارلندية ) لأبيس · انها القصة نفسها . اذا كان الامر لايعني غير الحديث عن فتى وفتاة وصراع اسرتيهما ·· وهذا ما يحدث ايضا اذا كان الغرض هو توكيد شعورك الشخصي ، الا يعني ذلك توكيدا للتهمة المعتادة ، تهمة ( تكرار الذات ) الملتصقة بممثلي الطريقة ؟ حقا ، الم يدرس بعضنا النصف الاول من الرسم التخطيطي على حساب الاضرار بالنصف الثاني ؟ ( أو لنضع المسالة بشكل اخر : ( اعداد الممثل ) على حساب ( خلق الشخصية ؟ ) لماذا ؟ انني افكر في الموضوع كل الوقت لانني قرأت لكم من الكتاب الثاني لعدة أسابيع ، وهذا (الكتاب) ينكر كل ما يشكو منه الناس عن الطريقة · قد تكون تواريخ نشر الكتابين لها دخل في الامر ·· لقد نشر احدهما بعد الاخر في مدة ثلاث عشرة سنة وهذا تأخير واضح كل الوضوح ·· ثم ان ذلك قد لا يهم ، فقد يكون العكس عائدا الى التقنية أو الانغماس الذاتي او مشاكل الشخصية ·

مثال ذلك : هل تعديل قراءة سطر مشوه أمر زائف ؟ انا مخرج متمرس · انني اخرج شيئا ما كل سنة فيواجهني بعضهم قائلا : « أرجوك لا تقل كيف اقرأ · لا تعطني قراءة السطر ، فان ذلك سيجعلني زائفا · » كل ذلك باسم كتاب ستانسلافسكي والرغبة في « الصدق » ومن هنا يقول الممثل : « لطفا ، أريد ان أشعر بأحقية الامر ، فاذا ما انت قدمت لي قراءة سطر بعينه ، فسيكون ذلك ميكانيكيا ! » ومع ذلك ، فمشكلتي باعتباري مخرجا تظل هي هي لعدم وضوح هذه اللحظة من المسرحية ، لان قراءة السطر فيها كانت مغلوطة ! ولهذا السبب ها انذا افتح كتاب ( بناء الشخصية ) حيث يقول ستانسلافسكي : « ان الوقفات المنطقية توحد الكلمات في مجموعات (او اجراءات كلاميه) وتفصل تلك المجموعات عن بعضها · الا تدرك أن مصير انسان ما ، وحتى حياته قد تعتمد على وضعية تلك الوقفة ؟ اليك الكلمات : «عفوا لا يحتمل ارسل الى سيبريا · » كيف يمكن أن نفهم نظام هذه الكلمات اذا نحن لا نعرف أين الوقفة المنطقية· ضع الكلمات في ترتيب وسيتوضح لك المعنى · أما أن تقول : ( عفوا – لا يحتمل ارسل الى سيبيريا ) أو ( عفوا لا يحتمل – ارسل الى سيبريا ! ) في الحالة الاولى طلب رحمة ، وفي الحالة الثانية نفي الى سيبيريا · »

اما بعض الممثلين الانقياء فيشعرون انهم اذا ما فكروا في التنقيط الصحيح للكلمة ، لا يستطيعون أن يمثلوا · يقولون : ان التمثيل هو شيء نابع من دخائلهم ومن ثم فهو لا يمكن أن يخضع الى مثل هذه الضوابط · أليست هذه النظرية زائفة زيف قول من يقول : اذا كنت افكر في مقاصدي كما افكر في أسطري ، فكأني أقوم بدورين معا ؟ » اضحكوا بملء أفواهكم ، ومع ذلك ، فان ممثلا ناجحا معروفا قال لي ذلك حين أخبرته بما ينبغي التفكير فيه عند قراءته لاحد الاسطر · مضيفا الى ذلك : « هذا غير ممكن · أعطني قراءة السطر · سأفعل ما تريد · اقرأ السطر فقط · ولكن لا تقل لي ما المفروض التفكير فيه ، لان ذلك يعني أن أقوم بدورين معا ! »

في هذه الحال كان الممثل المعروف يستخدم تركيزه وطاقته لاتفه غرض في التمثيل ، أي تذكر

أسطره وتصريفها . أما في مثالنا السابق فان التوكيد الوحيد كان على الشعور الاعمى الذي قيد الممثل وجعله عاجزا عن كل حركة ، قد يشعر بتلك اللحظة شعورا صائبا ، ولكنه يستخدم الكلمة المغلوطة دائما وبذلك يغير المدلول . واذا كان هذا ما يجب فعله فذلك شيء زائف .

**وبمناسبة الكلام على الزيف ، لاشيء اكثر زيفا من الخوف من الزيف ( على المسرح ) . ان ذلك يتاتى من تجنب الحقائق الاخرى ، الحقائق التي هي الاسس المتينة للفنان . ومن ذلك مثلا استيعابا لشكل .**

ليس من داع بالقياس للممثل الا يحتفظ بحس الصدق بينما هو يقرا شيئا ما للقيام بدور معين . أحيانا ليس ثمة طريقة اخرى للاطلاع على عمل ما لا تعرفه وميزة ذلك العمل بالقياس الى دور محدد . قد يكون التقاؤك بممثل مفيدا ، ولكن القراءة قد تظهر شيئا لا يتيسر من مجرد الالتقاء . من المحتمل أن تلتقط دورا ما ، وتقدم قراءة ملائمة، دون تحضير مسهب . أحيانا ، قد تكون القراءة الاولى جيدة جدا . لكن ، في اسوا الحالات ، يمكنك ببساطة أن تتحدث وأن تصغي . اذا كان المخرج حاضرا فقد يعينك . ومع ان هذا الاصغاء ليس الوضعية المثالية في مسرحنا مطلقا ، فالممثل الذكي يمكن أن يقدم لمحة لما يحتاج معرفته بعدم الضغط على مشاعره التي لا يمتلكها وعدم محاولة اكمال التشخيص العام .. ذلك ان شيئا من طاقته الكامنة في دوره سينكشف . ولا حاجة للقول طبعا ، ان الناس الذين يصيخون بأسماعهم لما يقال، يجب أن يكونوا اذكياء ايضا ، ولا ينبغي لهم أن يتوقعوا تمثيلا ناجزا .. دعونا نتحدث لحظة عن عاطفتنا الصادقة وما لابد أن نقوم به من أجلها في دور ما . انا اتفق مع ستانسلافسكي حين يذهب الى حد القول : ان من بين المحركات الثلاث - الذهن والارادة والقلب - التي ترفد طاقة الممثل وتحملنا على التمثيل يتبدى القلب اكثرها نزوات . ولكنني وجدت انك اذا استخدمت الذهن الذي يتضمن فهم المسرحية بأسرها والاوضاع والشخوص ، واذا كانت ارادتك ( وانت تتكلم وتصغي ) فاعلة ، فانك ستنفذ مقاصد مثيرة ، عندئذ فالعاطفة ستكون جاهزة . من المحتمل ان تقول : « انها غير جاهزة » او « ما هو جاهز غير كاف » اذا حدث ذلك فلتحاول استثارة العمليتين الاوليتين ، دونما خوف من نهاية المشاعر المواكبة لتلكما العمليتين ، وبعدها امض في استخدام الطب النفسي باسلوب اعمق . دعونا اول الامر نعالج الخوف من غير ان نبتعد من المسرحية تائهين . دعونا نقول في هذه اللحظة ان النية التي حاولت استخدامها ليست قوية الى حد استثارة المشاعر فلتغيرها اذن . فبدلا من «تجنيبه قول ذلك » اجعله « ينتزع لسانه ان هو قال ذلك » انك لاتزال في منطقة تسيطر عليها ، لاتزال تستخدم ذهنك ليقدم لك فكرة ، ولاتزال تستخدم ارادتك لتنفيذ تلك الفكرة . ستجد اذا سرت في ذلك السبيل انك ستحصل على الشعور المطلوب في اغلب الاحيان .

اما اذا اردت شيئا اعمق من ذلك ، شيئا ادق واذكى ، عندئذ استخدم عبارة « كما لو » تستطيع ان تقول لنفسك : « ما يشبه ؟ ما هي طبيعة هذه اللحظة ؟ ماذا يمكن ان افهم اكثر ، اذا كانت اللحظة غير قادرة على اثارة محركي العاطفي ؟ » هذه المشكلة كانت ماثلة امامي بصفتي مخرجا دائم الرقت . حين كنت اقرا مسرحية معينة انا في سبيل اخراجها ، واجهتني لحظة فيها كانت احدى الشخوص على موعد مع من احبت ، بعد غياب ، كان المفروض فيها ان تعززه لعمل رهيب اجترحه . عندما اقبلت الى تلك اللحظة اثيرت فيمشاعر الممثلة لا لشيء الا لانها لم تكن مستعدة لمثل ذلك المشهد . فقلت لها : « لا اعرف ماذا ستفعلين في هذه اللحظة انت على المنصة . وقد حدث ما حدث بسرعة فعليك مواجهته ، لابد انها لحظة مرعبة بالقياس اليك . كل ما استطيع ان اقوله لك لايتعدى ماااثارني فيها » حدثتها بقصتي فقالت الممثلة : « اعرف ما تقول ، لان ذلك الشيء حدث لي . قد كان ذلك بطريقة جد مختلفة . ولكني اتفهم ذلك الشعور . لانني واجهت وضعية مماثلة » لم اسالها قط ماذا كانت . ذلك انها كانت في صادق مشاعرها فيتلك اللحظة من المسرحية . لقد فهمت فهما عميقا شيئا يمكن مقارنته بوضعية القصة ، فاستخدمت هذه التجربة الشخصية في دورها .

والان فان هذه الطريقة في تناول مشكلة « الذاكرة المؤثرة » تبدو لي طبيعية لصلتها بالوضعية في المسرحية . ان الشعور الصادق ليس هو موضوع المناقشة في هذه السنة فحسب ، ذلك انه قد اتخذ في الاونة الاخيرة مسارا خاصا . انني احاول ان ابقي في ذهني تواريخ المقالات الخاصة بالموضوع . وهذا مهم جدا لان التمثيل الحديث ، كالحياة الحديثة ، قد تاثر اكبر التاثر بالبحوث النفسية التي انتشرت في السنين الاخيرة. ان قسما كبيرا من مشكلتنا ينبعث من واقع ما تعلمناه من معلومات كثيرة بخصوص الانعكاسات وما اشبه . تلك المعلومات التي لم تتدخل في مجادلاتنا السابقة . ان مناقشة مبدأ الرائع الفني في مقابل الشعور المتكلف ، كانت جارية منذ بعض الوقت ، لكن لغتنا حولها قد تغيرت بعض الشيء . اننا لانستطيع ارجاع عقارب الساعة الى الوراء .

نحن نملك الان كل هذه المادة العلمية التي يجب ان نعالجها ، بادخالها في نطاق مفاهيمنا وعملنا ٠

**دعونا نتعقب هذا الامر قليلا ٠ فان المسيو لويس جو فيه في مقال ان على الممثل ان يخفي مايشعر به على المنصة وان يظهر مالايشعر به ٠ لقد ارتبكت بهذا القول بعض الوقت ٠ فحاولت جاهدا ادراكه ٠ فكرت مع نفسي فقلت : « دعني ارى ٠ وعلى الممثل ان يخفي مايشعر به على المنصة وان يظهر مالايشعر بـه ) والان ، لماذا يجب عليك ان تخفي ماتشعر به ولا تستخدم ماتشعر به ؟ وعلى الضد من ذلك الا يعني اظهار مالاتشعر به تظاهرا فارغا ؟ » ثم ذات يوم قرات ما قاله جوفيه ايضا : كن الشخص واشعر بمشاعره » وفجاة توضح لي القول المذهل٠ من المحتمل انه كان في اشارته معنى جيد ، قد يكون ماعناه هو ان الممثل يجب ان يخفي شـعوره الشخصي ، ويخلق الشعور الذي يحتاجه الكاتب والشخص الذي يراد تمثيله ) ٠ على كل حال ، بما انك تستخدم قلبك بصفته مادة العاطفة اعتقد ان قول جو فيه يصبح خفي المعنى فضلا عن انـه يتضمن نفيين ٠**

اما طريقة تناول ستانسلافسكي للصدق فينبثـق من الكاتب بوشكين الذي كان متعلقا به اشد التعلق ٠ وبالمناسبة فان مسرح موسكو الفني ، قد قدم جميع الكلاسيكيات ٠ ان المسرح لم يقـدم **مسرحيات واقعية فحسب ٠ بل شكسبير وغولدوين** الخ ٠٠ مهما يكن من امر ، فان ستانسلافسكي ، في رسمه التخطيطي اقتبس رسالة من بوشكين جوابا عن سؤال حول الكتابة ؟ قال فيها : « صدق العاطفة واحتمال صحة الشعور في ظروف معطاة ، هذا مايتطلبه عقلنا من الكاتب او الشاعر الدرامي » ٠٠ وقد استفاد ستانسلافسكي من ذلك للاشارة الى التمثيل ايضا ٠ ساعيد القول لانه جملة بارزة الاثر حقا ٠ « صدق العاطفة واحتمال صحة الشعور في ظروف معطاة ، هذا مايتطلبه عقلنا من الكاتب او الشاعر الدرامي ٠ » اما العبـارة التي اريد استخلاصها من الجملة فهي « في ظروف معطاة » الظروف المعطاة لاتعني فقط ، مثلا ، ان سـيارة تاكسي تنتظرك في الخارج لذا يجب ان تسرع في المشهد ، ذلك ظرف معطى ، هذا حق ٠ ولكنه تطبيق واحد فقط من ذلك التعبير ٠ ارجو ان يكون قد عنى كل الظروف المعطاة لمسرحية معينة ٠ قد تقول مثلا : ان الشخوص لاتعيش في برونكس ، بل في فرنسا في القرن السابع عشر ٠ وقد يكون الكاتب قد كتب المسرحيةباسلوب خاص يجب ان يلقى نظيره في التمثيل وهلم جرا ٠

لنجرب ان نحدد لانفسنا بعض الوسائل في تنـاول الصدق في التمثيل ٠

اولا : الصدق « الموحى به » محاكاة المشاعر ، التمثيل ذو الاثر المزيف الـذي هو بحاجة الى الاعصاب وحسب « الذي لا افضله عرضا ) وهو قد يرضي بعضهم ولكنه لايتغلغل في اعماق تجربتنا اكثر مما تفعل الكتابة الرديئة والتي قد تؤثر فيكم ايضا ) او الرفض ( التظاهري ) الذي لا ينبثق من الحوافز الباطنية ٠

ثانيا : ضرب من الشعور المشخص الذي يمكن الاحساس به حقا ولكنه مقطوع الصلة بالوجود المادي المفسر ، والذي ينتهي الى مستوى معين للممثل قد لايكون رفيع الشأن دائما ٠ و (هذا مالا افضله ذوقا ) ( وهو مايبدو لي على الضد مميـا جرى لدوسا ، الهة الواقعيين ، التي رفعت منشأن المسرحيات الاعتيادية بفنها ٠ انها كانت نادرا ماتمثل في مسرحيات جيدة ٠ ولكنها استطاعت ان ترفدها باحساسها الفني الخاص ، وان تخلق افكارا لايمكن نسيانها ظلت حية بعد موت المادة (المسرحية) التي مثلتها ، انطريقة التنازل الثانيةهذه التي تعني استغلال الشعور الشخصي يمكن ان تقتضي ضمنا ان المرء يستطيع معالجـة السمفونية التاسعة لبيتهوفن بنفس « مشاعر الصدق » التي يعالج بها ( غيتي بارين ) لاوفنباخ !

وهناك طريقة تناول ثالثة ( وهي مفضلة لدي ) تتمثل في الصدق المجرب في الواقع ، المنضبط فنيا ، المستعمل بصورة صحيحة لتصوير الشخص المعني، ورسم الظروف الكاملة للمشهد ، وتمثيل الاسلوب المختار من قبل المؤلف ٠

في ظني ، نحن نستطيع ان نعمل بغير الاعتماد على التمثيل الخارجي المستدر للمشاركة الوجدانية ، « المؤثر » والتجربة الشخصية « البشعة » غير المتلائمة مع المتطلبات الفنية ، والشعور الباطني ٠٠ لقد رايت تمثيل « تاجر البندقية » التي كانت فيهـا ممثلة معروفة تقوم بدور بورشيا ، وقد حاولت ان تجعل دورها (واقعيا) وبكل النية الحسنة الموجودة في العالم قالت من غير قصد : « لم تنضب الرحمة٠ انها سقطت **كما يسقط المطر اللطيف من السماء على الارض** ٠ انها مغبوطة مرتين ! ( وهنا عدت على اصبعيها ) ٠ انها تغبط الذي اعطى والذي اخذ »٠ اه لقد كانت واقعية تماما ٠ غير انها كانت واقعيتها وليست واقعية شكسبير ٠ نعم ، اظن من السلامة ان نتجنب الجماعة الاولى كل تمثيلهم « الجميل » الفارغ باسم التياترية ، والجماعة الثانية التي تمثل برتابة وتشدد باسم الصدق ٠ هذه هي النقطة التي اريد ان اضعها في البؤرة تدريجا اسبوعا بعـد اسبوع ٠ لا اعتقد ان الصدق ليس بحاجة الـى التياترية كمـا لا اعتقـد ان تكـون التياترية مزيفة ٠ ليس من المستحسن اسـتخدام




الوسائل الخارجية للخلق فقط ، لان ذلك يجسد شعوركم الصادق بدلا من ان يحرره · تستطيعون ان تبدأوا بتشغيل محرككم الباطني والمحافظة على حركته لخلق وسائل تبريز كل الصدق في دوركم في المسرحية · وبذا تستطيعون ان تقولوا : ان « المحرك » هو شيء اشبه مايكون بقلب سليم في جسم سليم ·

ولما كان في كل عناصر الفن خيار ، ففي ظني انه يجب ان يكون خيار في العاطفة اذا اردنا ان نمتلك صدقا اصيلا · هنا لا اشير فقط الى الخيار بالقياس الى الاسلوب فحسب بل الى الخيار في الشكل الواقعي نفسه · ان عمق الشعور في شخص ما يختلف عن شعور غيره · واذا كنت تشعر بصدق دائما ، فانك لن تؤثر في شخص الا بصورة متقطعة ·· واذا ما افترض شخص معين ان يقول بمزاج دونما استيعاب « حين اسمع موسيقى واغنر تهتز اعصابي » ثم يقبل الممثل الى المنصة ليجعل هذا السطر مهيبا للمؤلف كل الحق ان ينحدر الى المشي ويصيح : « انتظر لحظة ( كان المفروض ان يكون الامر هزلا ! انك تقدم لي مشاعرك حول واغنر ، وانا لا اهتم قيد شعرة بشعورك ! ما اريده هو شعور الشخص حول واغنر وهو لايعرف من هو واغنر ! »

ان جزءا من اسباب هذه النزعة يكمن في الخطر الذي ذكرته في الاسبوع الماضي وهو يتعلق بالعمل المستمر في المشاهد « الكبيرة » في مختبرات العمل التي تجعل جميع المشاكل الصغيرة(البسيطة) تبدو غير ذات اهمية · ومع ذلك ، فكل مشكلة تتضافر مع غيرها ، وبسبب هذا التضافر يتحقق الدور الذي لايعتمد فقط على اللحظات الكبيرة · اعتقد ان موقف الانغماس الذاتي للممثلين الذين يريدون ان يشعروا شعورا « خيرا » هو الذي يدفعهم بصورة طبيعية الى مشاعر لصيقة بهم وبالتالي مريحة لهم · وهذا بخلاف الفنان الذي يدرس مادته ويختار عناصره اختيارا صحيحا ليتعامل معها · بودي ان اقول لكم ان طريقة الفنان في العمل مجلبة للعذاب في اغلب الاحيان وليست مريحة مطلقا · ان الفكرة السائدة عن تحديد العاطفة بالاستجابات اليومية السهلة الطبيعية للممثل حيال الرضعياتفكرة تفسد الخيال الذي هو اهم اسلحة الفنان · لدينا مثال ما يكل تشيخوف في (الطوفان) فحين شعر ان عليه ان يعرف صاحبه بانه يحبه حقا على الرغم من الطريقة التي استعملها في منازلته ، بدا يحفر في قلب صاحبه ، محاولا ان يتقمصه ـ وهذا هو الخيال ! انكم تسمعون دائما مثال ( دوسه ) في ( الاشباح ) فهي عندما وقفت لدى الباب تراقب ابنها مع الخادمة ، مدركة ان الاب عاد يؤثر من

جديد ، لم يكن لها الا ان تقول : « الاشباح ! » وفي اللحظة التي قالت فيها تلك الكلمة اشارت بجمع يدها كأنها تحاول ان تصارع الاشباح ـ هذا هو الخيال ٠

**اما الممثل الصقلي العظيم غراسو الذي قام بدور رسام في احدى المسرحيات ، فقد كان لديه تلميذ يحبه ويعلمه ، وذات يوم اتى الى البيت ليجد زوجته في احضان الشاب ٠ كان غراسو رجلا ضخما قويا حاول ان يقتل الشاب ، فامتلأ قلب الاخير رعبا حتى انه لم يستطع ان يتحرك من مكانه تقرب غراسو رويدا رويدا من الشاب الى ان امسك به وبدأ بملاطفته ٠ لم يقرأ غراسو فرويد ، ولكنه علم بصفته فنانا ان من اسباب محاولة الاغتيال ليس الكراهية لسرقة زوجته ، بل خيبته في حبه وضياع ثقته ، وهذا خيال !**

تستطيع ان تقول في الحالة الاولى ، ان ما فعله مايكل تشيخوف لايتعدى استخدام «الايماءات النفسية » اما في الحالة الثانية فلك ان تؤكد بايراد الدليل ان (دوسه) كانت ( تقوم بدور هدفها ) الذي يتمثل في مصارعة اشباح الماضي ٠ كما يسعك ان تشعر ان غراسو « كان يقوم بالدور المضاد » ٠ ومع ذلك يسعكم ان تسموا الاشياء باسماء مبتذلة، اذا كان الامر يخصني ، لان الجميع قاموا بادوارهم بصدق ، واخلاص ، ولكنهم لم يصلوا الى ماوصل اليه هؤلاء من ذرى ساحقة ٠ ففي الحالة الاولى ، كان تشيخوف يستطيع ان يؤدي دوره بصورةمعجبة دون الايماء الى عملية الحفر ، ويبقى « مليء الاهاب » ٠ كذلك «دوسه » فانها كانت تقدر ان تقف حيث وقفت يلفها شعور الرعب ، خوفا من عودة خطايا زوجها ، ورجوع الاشباح لمهاجمتها ـ لانها لم تكن بحاجة لمهاجمة تلك الاشباح ، ومع ذلك تبقى اللحظة العاطفية جيدة ٠ اما غراسو ـ بفيض مشاعره ـ فقد كان في مكنته ان يطفيء الضياء في عيني الشاب ، ويظل الصدق صدقا ٠ ان هؤلاء الممثلين ، لو كانوا قانعين بمجرد الشعور الصادق ، لما كنا نتحدث عن اي منهم الان ، لان الخيال هو حقيقة الفنان ! لان الخيال هو مادة الفنانين ٠ ومن ثم ، فلا ينبغي للصدق ان يكون شيئا ساكنا مفسدا ٠ لذلك ، ان الحقيقة ـ في الفن ـ هي في البحث عن الحقيقة ٠

استعمال استعارات دينية في مسرحيته (Milk Train) ( قطار الحليب ) حيث تظهر فيها الرموز مقنعة بالمفاجآت • وآرثر ميلر يرسم من خلال مسرحيته (ما بعد السقوط) ملاحظات اخلاقية حول ماضيه • وأدورد البي كان في مسرحيته ( من يخشى فرجينيا وولف )[1] ثرثارا اكثر من كونه صوتا يحدث الانفجار بين الجنسين •

ومن الطبيعي فان المسرح في الولايات المتحدة هو أكثر نشاطا من المهيمنين عليه الذين لا يودون الاعتراف بهذه الحقيقة • فبرودوى يمر بثورة صغيرة ، حيث يتحول من مسرح منظم الى مسرح بطاقات سهلة المنال • وامتدادا من الساحل الشرقي الى الساحل الغربي فان المسارح المحلية تنتشر بكثرة •• ولكن المسارح الراقية لا تصبح مراكز حية للمسرح الا اذا توفر هناك كتاب يستطيعون كتابة مسرحيات جادة •

**وفي الحقب الثلاث الماضية اخذ المسرح الامريكي ينتقل من بين المتاريس الى غرف النوم ، ومن مناجاة مع ماركس الى التغزل مع فرويد • وقد تراجعت امام هذا المد مدرسة الاحتجاج الاجتماعي عندما فقدت زعيمها • وكان من اعضائها البارزين كليفورد اوديتس ، اروين شو وليليان هيلمن •**

وفي الاونة الاخيرة أخذت الموجة الجديدة تتبع وليامز بشكل عشوائي في المواضيع الجنسية • وابتداءا من وليام انج الى بادي تشايفسكي ، اعطى هؤلاء شخصياتهم صيحة اعترافية ملوية بحيث أنها قومت اعوجاجهم • ولكن هذه الوصفات الطبية للحب والجنس أصبحت تقليدا طالما كان رواد المسرح شبانا يتأثرون بسهولة بفرويد ، كما قال جيمس جويس مرة • وفي الموسم المسرحي الماضي وضع موري شيسجيل جميع تلك الكليشيهات الجامدة في فم ثلاثة من المغرمين ( بالتنظيم ) والعلاقات الشخصية والتي تصدرت باستهزاء مسرحيته ( لوف )[2] •

وهكذا تبقى الدراما الاوربية في الوسط المسرحي المعاصر ممثلة في بيكيت ، اونيسكو ، جينيه ، بت واوزبورن • وهؤلاء لا يتماثلون في المستوى ولكنهم جميعا رفعوا فأس التحدي تجاه القرن العشرين • ان مسرحيات هؤلاء الكتاب عبارة عن دراما عقلانية تتقطر الما وقساوة وسلبية ومن صفاتها الاخرى أيضا الشعور بتأنيب الضمير والقلق والفكاهة العابثة • في مسرحياتهم يبدو موقف الانسان مأساويا ومضحكا في آن واحد • ويقول اونيسكو بهذا الصدد : ان الانسان يضحك لكي يتجنب البكاء • والمشكلة التي يطرحها هؤلاء الكتاب هي مشكلة الانسان القديمة ـ الحديثة : مشكلة الوجود •

لماذا يشكل الوجود مشكلة ؟ ويبدأ هؤلاء الكتاب بفرضية رئيسية هي : عدم وجود الاله • ان يأسهم وشقاءهم هو في سبيل خلق اخلاق مسيحية جديدة تعطي معنى جديدا خاليا من الطقوس الدينية • ان الانسان في نظر هؤلاء الكتاب مخلوق وقع في الفخ بين فراغين ، ما قبل الوجود وما بعد الوجود ، وعلى سفد مترجرج من الرمل يدعوه الزمن •

وأكثر هؤلاء الكتاب يدينون للتأثير العظيم الذي احدثه مسرح القرن العشرين وربما يستثنى منهم الكاتب العظيم برتولد برخت • فبغض النظر عن صلابته وعناده الماركسي فقد اهتم بشكل صادق بمشكلات الوجود • ومسرحياته العديدة قد تجرعت ( الخيرية ) وان وصف القدر ب ( ضرورة اقتصادية ) هو تغيير للاسم دون تغيير اللعبة • وبينما لا ينتمي أكثر هؤلاء الكتاب الى مسرح اللامعقول فانهم يملكون تلك الشهرة الاولية للامعقول • ففي مفتتح مسرحية جون اوزبورن ( أنظر وراءك بغضب ) يقوم جيمس بورتر بفرش صحيفة يومية على الارض ويقول ( لماذا أنا أقوم بهذا العمل كل يوم أحد ؟ حتى قوائم الكتب تبدو مثل قوائم الاسبوع الفائت • كتب متنوعة ـ ولكن القوائم هي نفسها لم تتغير ) • وما ينتج عن الكلمة الوجودية ـ لماذا ـ هو معرفة لعلاقات الانسان المتفككة مع العالم ، وتغربه عن أصدقائه ، شعوره بالوحدة ضمن اسرته ، شعوره بقصور اللغة وجدب الشعور ، انه صورة الانسان كمتوحد ، كجزيرة ، كنوع من روبنسن كروسو مصلوبا ، ويصحبه اللامعنى النهائي ـ الموت ـ •

وربما يمكن التفكير بان هذا الوعى العالي لمصير الانسان يمكنه اطلاق بطولة جديدة وفى اقل الاحتمالات فانه قد تمكن من ذلك • فبدلا من العبارة « انني اصدق لان ذلك غير معقول » كتب هؤلاء الكتاب « انني سوف اتحمل ، رغم يقيني انه غير معقول » وهذه صيحة مدوية تأتى من ابطال مأساة الماضى • البطل التراجيدى يجب ان يتحمل مسؤولية كاملة تجاه اعماله ، وهذا ما يجعله يعد من الماضى • ان المثقف المعاصر يرى نفسه العوبة بيد القوي الخارجة عن محيطه ، وهو يزمجر مع هاملت « ان الزمن اصبح مفككا » او الفكر المعاصر يقلص التراجيديا الى حادثة ويفضل ان يعتقد فى الحظ ، الذى هو محاكاة للمصير •

وفى عالم صمويل بيكيت ، فان الالة الكلية للوجود تبدو وكأنها مصابة بالجمود • فالكلمات تنفرج عن شفاه شخصيته بين الوقفات (Pauses) وبحركة بطيئة كما لو ان الكلام اصبح جامدا لا حياة فيه ، والمشهد قد يصاب بالجمود ، مثل الشجرة في (في انتظار غودو) اوالجنازة في « لعبة النهاية » او الاباريق في «لعبة » او روابي الارض في (الايام السعيدة)





# المسرح الغربي : الى أين يتجه ؟

ترجمة : عرفان سعيد

عن مجلة « تايم » - ١٩٦٦ -

المسرح هو بحق سيد الفنون ، ولم تتمكن قرون من المواسم المسرحية الرديئة في الفترة ما بين أثينا البيركليه وانجلترا الياصباتية ، من محو هذا الفن الرفيع . وفي الحقيقة فمنذ اسخيلوس وحتى الان فان الكتاب المسرحيين العباقرة يمكن عدهم بعدد أصابع اليد فقط . وقد خلق الانسان المسرح في خياله لابسا قناعين وألفا من الوجوه .



فقناع المأساة يأمره بان يبكي وان يتحمل هذا البكاء .. وقناع الملهاة يأمره بأن يضحك وان يتحمل هذا الضحك . ومن ثم فالمسرح هو الشاهد والشريك لمعاناة الانسان ، سواء كانت هذه المعاناة تافهة أو رائعة ، سطحية أو معمقة ، فالمسرح هو المكان الذي يناجي فيه الانسان اخاه الانسان حول مشكلاته في وجوده المعاصر .

ولكن أليوم يصبح هذا الحوار الجاد صعبا ومشوها ، انه يشبه في بعض الاحايين خطا كهربائيا كثير العطب . وقد قطع كتاب المسرح الاميركان حتى هذا الخط - لعدم تمكنهم من قول شيء حول الانسانية أو مواقف الانسان المحرجة . ولكن من المحتمل ان يرجع تينسي وليامز ، ذلك الشاعر ذو القلب التائه ، الى اصالته في أي وقت ، وهو في مسرحيته (The Mutilated) ( المشوه ) يصل بالتكرار الى حافة التهكم الشخصي أو يحاول

ان الانسان في هذه المسرحيات كسيح يدفن حيا . وقد وصف احد النقاد بطل بيكيت في مسرحياته بانه « شخصية لها روح فردية وتحاول اضفاء جو من القرف والنتانة حولها » . وفي الحقيقة فتشويه الجسد وتحقيره هما من صور على ذبول بيكيت للدلالة واضمحلال الروح . فجو مسرحياته عبارة عن ضياع مؤلم وشعور مأساوي . فالشحاذان في (في انتظار غودو) ينتظران غودو بلا امل . وفي « لعبة النهاية » يزاح الستار عن شخصية تموت في صفيحة من الرماد ويأتي تعليق يقول بانه يبكي ويقول اخر انه حي يرزق . ان القدر الوحيد من الايجابية موجود في محاولة بيكيت لتوصيل رؤياه .

واذا كان الوجود مصابا بالجمود عند بيكيت فهو عند يوجين او نيسكو يتصف بالسرعة والعجالة فعندما تدق الساعة السابعة عشرة في المشهد الاول من مسرحية المغنية الصلعاء فانه يعطي معنى كل مسرحياته : الوجود اصبح خارج السيطرة . ويونيسكو استطاع ان يكشف الداء الذي يفترس الانسان في هذا العصر الذي تتغير فيه



★ بيكيت ★

التكنولوجيا بسرعة عجيبة . وكشخص معجب ب (اخوان ماركس) فيونسكو ينتج مسرحيات تراجيدية باستعجال فيها تتكاثر الاشياء الطبيعية وتنمو شبيها بالطريقة التي حشد فيها (اخوان ماركس ) الناس والاشياء في كابينات سفن صغيرة في مسرحية (ليلة في قاعة الاوبرا) وفي مسرحية (المستأجر الجديد) يسيطر الاثاث بشكل تطبع على كل نقطة من الفراغ حتى ان البطل ينكمش بين ابعاده مثل برجوازي فرعوني صغير. ولكن بما ان الدعائم تصبح اكثر نشاطا وحيوية فالناس يصبحون اكثر صلابة وجفافا . ان بواطن شخصيات يونيسكو تشبه الشكل الخارجي





مشهدان من مسرحية بيكيت [ الايام السعيدة ]

للالات الحاسبة الالكترونية • انها فقط خطوة من الانوف اللدنة مع شبيهاتها من (قرون الخراتيت) ان يونيسكو يرسم في هذه المسرحيه صورة مدمرة للامرئيات •

**ان التوالق يرضخ للفخامة عند جان جينيه، واذا ما تخيل احد والتزميني تمجرم ومنحرف فانه يكون نظرة سطحية عن خيال جينيه • فجينيه يحول اللامعمن الجنسي ممكنا ، فهو يخلق رهبان يتحلون باشرطة سوداء على قمصانهم ، وعاهرات ذوات صدور عاريه ولكن جميع هولاء الشوداذين يحتشدون في مسرحياته هم في نفس الوقت سلاح للانتقام يشهره في وجه العالم • ان القتل الديني لامراه بيضاء في مسرحيه (السود) هو عمل زنجي فقط لانه يحتوى على اراده الموت للمنبود بالنسبه للمجتمع الذى ينبذه •**

**وقد نصب جينيه نفسه ضد المجتمع ، وفي عالم يصعب فيه على اي انسان ان يفسر ما يفعله ، تعتبر الجريمة على الاقل عملا ظاهرا ودراماتيكيا • وجينيه هو المسرحي الامثل لكونه يحاول جعل الرؤيا غير متميزة عن الواقع • تـرى هـل الجنرالات والاساقفه والقضاة في بيت الدعارة في مسرحية ( الشرفة ) هم اكثر واقعية عندما يلبسون تلك الاقنعة ليخفوا انحرافاتهم الجنسيه ! او عندما يفترضون او يبداون بتمثيل نفس الادوار لارادة الدولة ؟ وفي مسرح جينيه ، فالعادات والتقاليد ليست فقط توضع للرجل بل وتحكم العالم ايضا •**

**وجون اوزبورن ، مثل جينيه ، اصابه الغثيان من المجتمع ، ولكنه بقي اقل تفككا ورمزية واكثر وضوحا وواقعية • ان فيه ملامح كثيرة من شخصية الكابتن (بلاى) فيما عدا انه اكثر تزمتا وترددا • اذ يقرأ العمل التردي لقرائه بلهجة الشخص الكاره لنفسه • ويقول ( بل ميتلند ) احد ابطاله « انني شخصيا مليء بالحقد والضغينة وروح الانتقام اكثر من اي شخص آخر اعرفه • وانني في الحقيقة ، اود ان ارى الناس دائما يموتون بسبب اخطائهم ، وانني اتمنى ان اقلهم بنفسي »• وهناك القليل مما لم يقله او زبورن• فالحب والحزن**

### والهستيريا تسجل قلق الانسان الضائع في القرن العشرين •

واذا كان اوبزورن حاذقا في اللعب بالالفاظ فهارولد بنتر هو اكثر هدوءا من هذه الناحيه • فالغرفة التي تحدث فيها اكثر مشاهد مسرحياته تدوى بالوعيد المقتضب • ففي مسرحية « حفلة عيد الميلاد » وفيها اصداء من روايه همنجواى « القتله » نشاهد وكنلين ياتيان الى احد بيوت الايجار ويعتقلان احد النزلاء ثم يأخذانه الى جوبه بلا ايضاحات • فبنتر يعلم ان العنف هو اكثر تاثيرا بلا اسباب وايضاحات • فالضحيه لا يعرف ساعه اجله ولا الجلاد يعرف مصدر الاوامر فشخصيات بنتر يشعرون بالقلق والذنب ويمكن وصفهم بانهم شخصيات كافكيه ( نسبه الى كافكا ) بسبب من عدم تمكنهم من الهرب او الاتصال مع القوى غير المنظورة ، وهو يتعامل مع شخصيات تمس الحياة العائلية مثل الاباء والابناء ، الشقيقات والاشقاء •

والفن المسرحي المعاصر متشائم بعمق وقتامة ولكنه جديد في الشكل ايضا • ان المسرحية المكتوبة بصورة جيدة من حيث البداية (الافتتاحية) والعقدة ثم الخاتمة اصبحت بالية ، لانها تدل على الفراغ الذى تعانيه الطبقة اللاهية • ان رواية ديكنز « الامال الكبيرة » تصور حالة قرن التاسع عشر مثلما تعكس مسرحية ( لا خروج ) حالة القرن العشرين •

ان المسرحية التقليدية تفترض ان لكل شيء معضلة قابلة للحل كما في القصص البوليسية •

ان كوارث العشرين قد جعلت اراء الفلاسفة القدماء مفضلة لدى بض كتاب المسرح المعاصرين • فانتقال الاخبار بالسرعة الالكترونية الى كل مكان يجعل العقدة والخط الدرامي للمسرحية بطيئا • ان المسرحية الحديثة تدور حول موضوعها بلا هدف معين • فمسرحية جينيه « السود » تبدأ وتنتهي بمشاهد فردية وكذلك مسرحية يونيسكو « المغنية الصلعاء » • ففيها لا يحدث شيء ذو بال وهناك رأى بثبات وخلود التكرار في السلوك الانساني وقد عمل بهذا ( بنتر ) بطريقة اكثر سموا من النماذج الخطابية • او الاجوبة بل نقل حالات الوجود والشعور • ان بعض رواد المسرح يصرون



تنسي وليمز

على القول بانهم يكرهون المسرحيات الحديثـة ولا يفهمونها وكتاب المسرح يقولون بان هذه الكراهية هي عين وصفة اوسكار وايلد في انهـا « كغضب كاليبان عند مشاهدته لوجهه » • وهؤلاء بلا شك يظهرون الحقيقة •

ان هؤلاء الكتاب يحاولون الكشف عن مكامن النفس البشرية وتجاهل التأثيرات الاجتماعيـة الخارجية • ففي مسرحياتهم نجد القليل من السعادة والحب ونفتقد كلية اية اشارة الى مباهج الوجـود وبالعكس من هذا نجد الجانب القاتم الاسود من الحياة • ان هؤلاء الكتاب يصورون العـالم كلوحة مليئـة بالرعب والتهديد •

وهناك مجموعة اسئلة عن مصير الانسان في وجوده المعاصر ، يحاول هؤلاء الكتاب الاجابة عنها وقد اتخذوا لذلك طريقتين او اتجاهين ، الاتجـاه الاول يتزعمه المخرجون الانجليز الذين يدعـون الى ما يسمى بمسرح ( الحقيقة ) حيث يهتمـون بالاحداث التي تشغل بال العالم كالحرب في فيتنام مثلا • والاتجاه الاخر هو ما يسـمى بمسـرح ( القساوة ) حيث ينوون وضع المشاهد امام مجموعة من الاحاسيس التي تخلق الصدمة لديه وقـد تزعم المخرج البريطاني بيتربروك هذا الاتجاه في برودواي اخيرا بمسرحية (Marat sade) (٣)•



مشهد من « عربة اسمها اللذة » لتنسي وليمز



مشهد من « ليلة الإيجوانا » لتنسي وليمز

---

(*) هذه المقالة ترجمت بتصرف عن مجلة تايم عـدد ٨ تموز ١٩٦٦ •

(١) اخرجت هذه المسرحية للسينما ايضا ـ مثلتهـا اليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون •

(٢) هذه المسرحية مثلت على مسارح برودواي لمدة طويلة ولاقت نجاحا كبيرا في وقت عرضها اي في ربيع ١٩٦٦ •

(٣) هذه المسرحية أيضا احدثت ضجة كبيرة في برودواي واعتبرها النقاد نجاحا لهذا الاتجاه الجديد •




## من الحبكة ، الى التراكمات ، الى ايصال الاهداف

**محمد الجزائرى**

بدعوة من جمعية الفنانين العراقيين ، عقدت مساء الاحد ١١ تموز ندوة حوار مفتوح مع فرقة المسرح الفني الحديث حول مسرحية « الشريعة » التي انتهت الفرقة من عرضها ‥ والتي ضربت رقما قياسيا في عدد المشاهدين ، اذ بلغ العدد قرابة الستة عشر الف مشاهد ‥ ولمدة ستة اسابيع متوالية ‥

وقد شارك في الندوة : المؤلف (يوسف العاني) والمخرج (قاسم محمد) من اعضاء الفرقة ‥ ومن النقاد :جميل نصيف وياسين النصير ‥ ومن الفنيين ابراهيم جلال ‥

ادار الندوة : محمد مبارك الذى بدأ كلامه باستعراض اراء المثقفين بالشريعة ، مؤكدا ان المسرحية اعتمدت على حبكتين، حبكة الشريعة (شريعة ابن طوبان) ، وحبكه فاضل البلام ، ولكن الجسور التي اقيمت بين الحبكتين لم تكن مقنعة» ، كما ثبت رأيا اخر يقول بان المسرحية «رجعية في موقفها من الالة» ورأيا اخر يقول بان «شخصيات المسرحية ولدت كاملة ، اي ولدت ميتة ، اذ لم تنم شخصيات المسرحية نموا كاملا» بل حافظت على وضعها ‥

وقد رد الفنان يوسف العانى على مبارك ، بان المثقفين لم تعجبهم المسرحية وقال اننا لانخاطب المثقفين وحدهم في اعمالنا ، بل اننا نحترم الجمهور ونقدم له كل ما نبدع ونستطيع ‥ وجمهورنا متنوع منه «ابو الكشيدة» و «القصاب» و طلاب المدارس ، والنساء الملفعات بالعباءات «ام البلابل» و ‥ الخ ‥

**ثم رد على اتهامات المثقفين بقوله : ان المسرحية اعتمدت ثلاثة خطوط :**

**١ ـ قضية فاضل البلام ، والعقم وعدم وجود طفل ، ثم انتهت بالميلاد**

**٢ ـ قضية الباص ـ والتغيير الذى يطرأ على حياة المجتمع وايمان فاضل البلام ، في النهاية ، بهذا التطور ، ‥**

**٣ ـ الوضع العام الذى كان يعاني منه الشعب العراقي وهذه القضايا الثلاث ، كانت تسير بثلاثة خطوط متوازية طوال ساعتين وربع الساعة ـ مدة عرض المسرحية ـ**

**اذ ان المسرحية لم تكن رجعية بل تقدمية ، ونهايتها تؤكد ذلك ‥ ثم ان هذه الخطوط ، تنتهي بثلاث نتائج :**

**ـ الطفل رمز شيء جديد**

**ـ ايمان فاضل بالتطور**

**ـ حسن مازال موجودا ، الامل بحسن واتباعه وامثاله ‥ كبديل عن الوضع القائم انذاك ورجالاته وحكومته ‥**

اما ياسين النصير فقد تحدث عن منهج يوسف العانى منذ عام ١٩٤٤ حيث كتب مشهدا عن سوق حمادة ، وجدنا فيه خطين :

الاتجاه الشعبى ، والخط الكوميدي الساخر ، ولكن عبر التضاد بين النماذج الثورية والنماذج المعادية للثورة والتقدم ثم عرج النصير على المسرح الطفل الذى انشاه العانى على شواطىء دجلة وقدم فيه مسرحية «تؤمر بيك» واثناء التقديم اطفئت الانوار ، فقام احد العمال فاوقد شمعة لتنير المسرح ويستمر العرض ‥

فالعانى يتميز بخط ارتباط بالثورة وبالناس مصيريا ،وبالخط الاخر ،وهذان الخطان التقيا في الشريعة وافترقا ايضا:

خط الثورة يمثله : دعبول ، حسن المضمد ، طالبة دار المعلمين ، شاحوذ ، سبع ، الطلبة ، التظاهرات ‥ الخ ‥ وهو امتداد لانى امك ياشاكر ، ورأس الشليلة ، وتؤمر بيك والمفتاح والخرابة، في نماذجها الايجابية كام شاكر وغيرها‥

اما الخط الثانى المناقض لخط التقدم والثورة فمثله في الشريعة علي طابو وشرطة الشعبة الخاصة ، امثال عطوان، ويخرج الى معاهدة بورتسمث ‥ وهو امتداد للخال في اني امك ياشاكر والموظف في رأس الشليلة والواحد والواحدة في الخرابة .

**ما الخط الثالث . فهو الوحيد النامي في المسرحية ويتمثل بشخصية فاضل البلام اذ يبدأ فاضل من جانب المسرح الايمن وينتهي بجانبه الايسر . وتنمو العلاقة بنمو الفعل . حتى وجود باص المصلحة (ومع نمو الطفل تنمو الظروف السياسية) اذ تجسد ذلك بثلاث أواحد**

الوضع السياسي : العام الذي بدأ بالشريعة . انتهى بالانتفاضة

الوضع العائلي : وهو ميلودرامي خاص من الحاجة (فاضل البلام) الى الميلاد

الوضع النفسي : من سلبية فاضل الى ثوريته ..

فالبطل في مسرحية (الشريعة) لم يكن ثائرا . نما من خلال المسرحية وهذا اتجاه جديد في مسرح العاني ، اذ ركز العاني في مسرحياته السابقة على بطل رئيسي محدد الملامح الثورية منذ البدء .

اما الدكتور جميل نصيف فقد اثار عدة قضايا للنقاش . اذا اعتبر المسرحية مسرحية لوحات (١٩ لوحة ، لوحة اخيرة) وفي العمل خط أو مجموعة من الخطوط تعالج دراميا قضية من القضايا (هذا في اي عمل مسرحي نموذجي) اما في الشريعة فقد اعتمدت المسرحية على اللوحات كاسلوب في التقديم . فاثرت على احساسنا بالوحدة الدرامية .

وعالم « الشريعة » واسع كان يعالج ضمنا من خلال العالمين عالم فاضل البلام واهل الشريعة ثم ان الشريعة لم تشدنا الى معالم رئيسية من خلال التفاصيل التي طرحها العاني عبر العالم الاخر ..



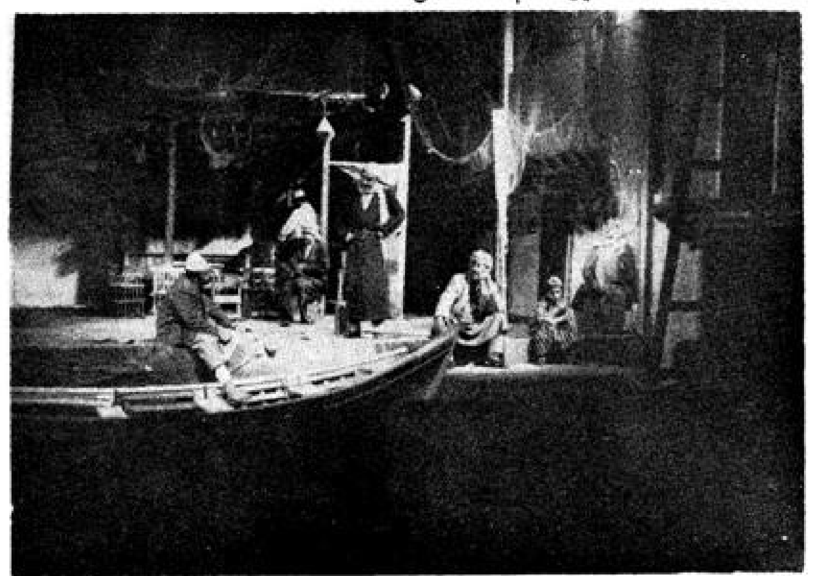
وكانت تحتاج الى مركزية في موضوعها ثم ان المولف يعطينا صورة اوسع من خلال التراكمات الخارجية وليس من خلال تركيز الشخصيات لكن بعضها يحتاج الى حذف كمشهد (ملازهرة) اذ ان هذا المشهد يوزع ذهننا .. ويبدو ان المولف اراد بذلك ان يعطينا صورة أوسع عن الاحداث لكنه اعطاها سطحيا وعلى حساب عمق المسرحية .

- الوحدة غير متوفرة في اللوحة الواحدة . اذ تبدأ بنا بشي وتعرج الى قضية اخرى وثالثة ، وهكذا
- كان مشهد «المحاكة»الموجود بالنص لوحة زائدة وحسنا فعل المخرج بحذفها والاستعاضة عنها بالايماء والاخبار . وهكذا لو ركزت كل لوحة على مشكلة ضمن الخط العام .
- اعقاد المسرحية عنق التضاد الفرح ( تمثيل مشهد ملازهرة ومعاناة فاضل من الباص البكاء بين الفرح والحزن )

- الحوار لم يكن فنيا بحيث يكون لكل شخصية عالمها لها افكارها والفاظها اننا نلاقي صعوبة في تميز الشخصية ..
- علي طابو لم يكن خائنا ، بل كان شخصا غير متعاون خائف هذا النموذج وجونان وتجد في حياتنا نموذج «اريد اعشيس»
- حركة الممثلين لاتتناسب مع حجم المسرح . الحركة فيها فوضى الانارة ضعيفة احسست بانني مشوش ..

بعد ذلك تحدث المخرج قاسم محمد واكد ان من ميزات العاني اتقانه لاعطاء الكلمة المناسبة للشخصية المناسبة وان لغة علي طابو ـ مثلا تتميز بمفرداتها وجملها وعدد كلماتها . هذه الميزة تنطبق على كل الشخوص لغة (عبد ابو الخيل) مميزة ايضا .

- المسرح هو الفعل ونحن نبحث عن الفعل لا عن الاخبار لذا فان بعض المشاهد حذفت لافتقارنا الى الوسائل التكنيكية ..





ـ كمخرج استغل حب العراقي لان يرى نفسه على المسرح .. ولذلك تبدت الكثير من الجزئيات التي يجدهـا البغدادي بالـذات في الشريعة والبيت والحياة اليومية ..

اما الفنان سامي عبد الحميد فقد قال :

× قيل عن المسرحية بانهـا تشيد مسرحيات علي حسن البياتي وانا اعتبر هذا الراي مفرطا وغير محق .. فالشريعة والنخلة والجيران مسرحيتان واقعيتان وواعيتان يقولون انها بلا عمق واقول ان العمـل كان في الصـور والجمل والعبارات التي تطرحها المسرحية حيث تمتد في ذهن المشاهد من الماضي الى الحاضر ..

× علي طابو حيث يقول دعبول بعـد القبس ما يطلعها تعطي بعـدا حياتيا ، وهي تثبـت كغيرهـا من الجمـل والعبارات عمق المسرحية .

× التراكمات المولف يجب ان لايتقيد في الخط الرئيس بالمسرح الحديث في العالم ـ في الوقت الحاضر

اما الفنان ابرهيم جلال فقد تحدث عـن طراز المسرحية وضرورة قسم ومدى ايصال هذه المسرحية لاهدافهـا لجمهور هذا عنصر النجاح فيهـا ..

ـ المواقف ، والحوار بين الشخوص على المشاهد ان يعيشهـا او عاشهـا وهذا يدلك على ان المسرحية توفـر مسائل وثائقية

ـ لكن مسرح العاني يعوزة الحبكة ..

○ هذا وقد شارك في النقاش من جمهور الحاضرين السادة ..

احمد فياض المفرجي وحسين جليل وحسين عجه .. وقد تناولا «النصية والمثقفـون» و «المشاكـل الحياتية» و « لغة المسرحية » و عراقيـة المسرحية وانسانيتها» ..

○ أما الاخراج ، الديكـور الانارة ، الاكسوار ، القيم التشكيلية الجمالية في المسرحية ، واقعية الاخراج وغير ذلك من المسائل التي كان يجب ان تناقش فلم تناقش قطعا .. وهذا الفقر كـان السمة الرئيسية في ضعف تركيب الندوة


يوسف العاني


زينب


قاسم محمد





**جلس اياد وسلوى في بيتهما ذات عشية باهبة قضاء السهرة في مكان خارج البيت ... وانغمسا في الشرب والتدخين والاصغاء الى فنتيزيا بيتهوفن .**

**مد اياد بصره متطلعا في الشباك وكأنه يتابع فصلا من فصول مسرحية في الفضاء ... وتعلقت عينا سلوى به موقعة بيدها مقطعا من الموسيقى وكأنها توقع تأملاته وشروده في الفضاء ...**

**واختلط في نظرات سلوى التهالك واللوم والعتاب وعدم الصبر على اسغراق اياد في التامل والانغماس في اللحن ، فقامت ومدت له كأسا ليشرب ، لكنه لم ينتبه اليها ولم ير الكأس .. وانفعلت سلوى وهاجت بها سورة من غضب ، فرمت الكأس وحطمتها فوق الاسطوانة ، فتوقف اللحن فساد الغرفة سكون مطبق ...**

**والتفت اليها اياد بابتسامة هادئة ولم يقل شيئا .... وتوجهت اليه بمزاج بلغ اقصى حدود العصبية وحدة الطبع :ـ**

الف عار .... الف عار
نكتب الليل ويمحونا النهار
وغدا تفضحنا شمس المدينة
وغدا ينهار صدر مثلما انهار جدار
الف عار

**« فقام اياد ووضع كفيه على كتفي سلوى وكأنه يهدىء طفلة هاجت بلا سبب ...**

**وضجت الغرفة باصداء تسمعها سلوى فتتلوى متوجعة من شدة وقع الالم ، ولا يسمعها اياد » ـ**

الف عار ... الف عار ... الف عار

« فحررت سلوى نفسها من يدي اياد ، ووقفت امامه مذعورة ، فتوجه اليها بالخطاب ، بصرف النظر عن الاصداء التي لم يسمعها » :ـ

هذيان .... انت تهذين كثيرا
كل هذا هذيان ..
اي ليل ؟ ... اي شيء عن نهار وانهيار ؟..
اي عار ؟ .. اي عار ؟..

سلوى ـ « مستنكرة برود اياد وغفلته » :ـ

انت وغد ... انت وغد
انت لا تعرف شيئا عن نهار وانهيار
نار ان ينهار صدر مثلما انهار جدار
نار ان تفضحنا الشمس وتمحونا الظلال ..
انت وغد ، الف عار
الف عار ..

انت طفل لا ابالي عنيد
انت لا تسمع الا ما تريد
وغدا ينهار صدر ، وغدا ينهار سد من حديد
انت وغد
انت طفل
انت لا تسمع اصداء انهيارات السماء ..

اياد ـ « محاولا تهدئة سلوى » :ـ

انا لا ... لا لست وغدا
انا حب
انا لا احمل حقدا

انا في عيني غيم من يسوع
حنط الماضي في سلة خوص
واحال الاثم مجدا
انا حب ، انا لا احمل حقدا ...
وبرىء انا لا افهم غير الليل لليل طقوس

وشموع وعبادات مجوس
وبسيط مثلما الماء بسيط
وبرىء وطبيعي اداء
انا لا اسمع اصداء انهيارات السماء

« فضحكت سلوى وكأنها لم تكن عصبية قط» .

وبرىء انا لا افهم ان يكتبنا الليل ويمحونا النهار

وتعالي ( وجلس )

واشربي ( واشار اليها بالجلوس فجلست امامه بشوشة )

نستهلك الوقت فلا يمضي وحيدا
وليكن ما كان من امر اندحارات وعار

سلوى ـ « معاتبة بمزيج من دعابة وغنج » :ـ
وبسيط وتحب اللبن الرائب بالليمون صيفا .
« واتكأت بدلال وكأنها تحاول استرجاع وتذكر شيء رائع ... واعتدلت في جلستها بحركة طفولية ... وقربت وجهها الى وجه اياد » :ـ
قلتها لي ... قلتها ذات شتاء
« واتكأت ثانية باداء طفولي » :ـ
وتحب النار نار الحطب الاخضر والبرد شديد
« واستغرقت في ضحكة طفولة سعيدة » :ـ
قلتها لي ذات صيف ... قلت لي ماذا اريد ؟
قلت نار الحطب الاخضر في عز الشتاء

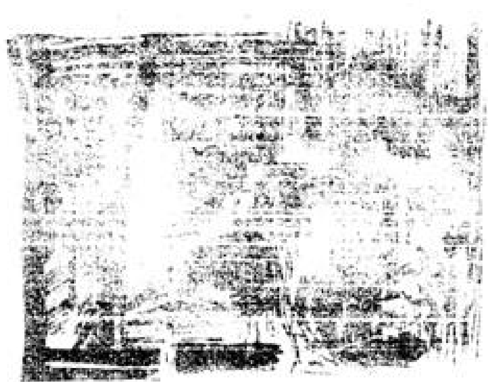
**اياد ـ « مستأنسا بسلوى التي اتكأت واغمضت عينيها اغماضة الراحة والانسجام نافثة دخان السيجارة بنعومة حالمة » :ـ**
واحب الماء ماء
واحب الماء في الصيف كثيرا
واحب الليل ليلا
واحب البسطاء

سلوى ـ « جامعة بين افراح الطفولة وغنج النساء في الاداء ... واياد ينظر اليها كما يتأمل المرء طفلة عزيزة مشاكسة »
وغبي مثل شحاذ خجول وتحب الفقراء
وتحب الطين طين الارض طينا
قلتها لي ، قلتها ذات شتاء ...
وعلى صدرك خططت مصيري
شمس مشتاي وصيفي
وفساتين مصيفي
ونعالا اخضر اللون واقراطا صغارا
وبرأت مصير
ورطوبات رمال
( واغمضت سلوى عينيها اغماضة حالمة ) .
يا رؤاي يا رؤاي
انا في حضنك آمنت وفي عينيك اوجاع صباي
وعلى صدرك خططت مصيري
شمس مشتاي وصيفي
وفساتين مصيفي
ونعالا للرمال ...
وتهب الريح بالفستان اعرى
واناديك تعال
آه شعري شعثته الريح لمه تعال ...
( واشتدت اصداء تسمعها سلوى ولا يسمعها اياد ) :ـ
الف عار .. الف عار .. الف عار
(فوقعت سلوى مذعورة وتفجرت غيضا والما):ـ
الف عار .. الف عار .. الف عار

**انت طفل ... انت لا تعرف ما معنى الظلال**
انت لا تسمع اوجاع انهيارات السماء
وبريء انت **لا تسمع اصداء السماء**
وغبي انت لا ترعبك الاصداء يا حبي اياد !
( وترجع الاصداء فتسمعها سلوى ولايسمعها اياد ) :ـ
الف عار .. الف عار .. الف عار

اياد ـ ( باداء فيه بساطة وبراءة وكبرياء ) :ـ
انا لا ، لست غبيا بل بسيط
فاجلسي الان رجاء ( فجلست امامه )
واشربي نستهلك الوقت فلا يمضي رخيصا
وليكن ما كان من امر انهيارات السماء
**( وناولها كأسا فاخذته ، واشتدت اصداء تسمعها ولا يسمعها اياد ، فرمت الكأس جانبا حين بدأ اياد يشرب من كأسه ) ـ**
انت وغد يا اياد
( وضع كأسه جانبا مستغربا ثورتها المفاجئة ومصغيا اليها برفق ) :ـ
انت وغد همجي لا ابالي عنيد
انت لا تسمع الا ما تريد
وغدا ينهار صدر
وغدا ينهار سد من حديد
وغدا تفضحنا شمس النهار ..
الف عار .. الف عار
نحن اثنان اذا جاء النهار
واذا الغفران ذل
واذا الحب عزاء ..
( اصداء تسمعها سلوى ولا يسمعها اياد ):ـ
وبريء هو لا يسمع اصداء انهيارات السماء

اياد ـ اطمئني ( محاولا تهدئة سلوى )
اطمئني ، لاتخافي قبل ان تنقض اهرام ويبدو، ـ، ـ فرعون كما لا كان من قبل ولا كانتجنان،
وخطايا خلق الشيطان كي يحمل عبئا
لا يطيق الرب ان يخلق ذنبا
لا ولا يسأل عبدا
قبل ان يخلق شيطانا وانثى
ويسوى التين اثما
وتكونين امرأه ..
واسمعيني
اسمعيني يا امرأه !
بعض من يحمل احسانا خطايانا مسيح
بعض من يحمل اغواء خطايانا نساء
بعض من يشفع للعبد رجال انبياء
ويظل الذنب اغواء شياطين واغراء امرأه ..
فاشربي ( يرفع كأسه ويدعوها للمشاركة



فتستجيب ) .
تسهلك الوقت فلا يمضي وحيدا
واشربي نستعجل العمر فلا يمضي بطيئا
واشربي صيري امرأه
يا امرأه
انا لا اشبع من قول امرأه

سلوى ـ ( مازجة في لهجتها الدلال بالمشاكسة واياد يصغي اليها باستئناس ) .
انت وغد همجي ساذج العينين غر قروي
ساذج فلسفك الدهر انحلالا
وغبي انت لا تعـرف مـا معـنى اشـتعالات الشطوط
واحتراقات البحار
وانطفآت النجوم
انت طفل
انت لا تعرف معنى ان يموت البيدر الاسـمر جوعا والعصافير تحوم
وبريء انت لا تسمع اوجاع انهيارات الفضاء
انت لا تسمع اصداء ولا تفهم آلام الظلال

اياد ـ ( بلطف وبساطة وبرود ) .
انا لا افهم غير الليل ان زالت ظلال
ومجيء الليل لا يعدم ظلا
انما الليل امتدادات ظلال

سلوى ـ ( وقد تسرب اليها شيء من جزع ) .
الف عار ... الف عار
انت طفل
انت طفل لا ابالي عنيد
انت لا تسمع الا ما تريد
انت لا تسمع اوجاع انهيارات السماء
« وضجت اصداء تسمعها سلوى ولا يسمعها اياد » :

الف عار .. الف عار .. الف عار

سلوى ـ « واضعة رأسها بين كفيها » :ـ
الف عار

اياد ـ « بشيء من جدية لا تخلو من خفة » :ـ
انت تهذين كثيرا . اي عار ؟
اي عار ؟
اي عار ان يكون السم في الحيات سما
ويكون الماء في الانهار ماء
واريج الورد عطرا
ويكون الليل ليلا
وتكونين امرأه ؟

سلوى ـ ( مع ابتسامة ساخرة ومتألمة ) :ـ
ويكون العمر يا كذاب دعوى ندعيها
( وانفعلت ) :ـ
ندعي غير الذي كنا وكناه عناء
ونواري الف الاف وعارا في جدار
ونغطي كل اثار انحدار
ونغطي بثياب الكذب الملاق وعثاء السنين
ونخاف الناس والجيران كل الاقربين
ونغش الابعدين
ونغطي الف الاف وعارا
خشية الصدق وكي لا
يفرح الجيران انا مثلهم زيف ووهم
مثلهم في ورطة ظلان ان جاء النهار
الف عار .... الف عار .

اياد ـ « محاولا تهدئة سلوى بلهجة فيها عطف وتفهم وكبرياء » :ـ
اطمئني . لا تخافي قبل ان تنقض اهرام ويبدو
سر فرعون كما لا كان من قبل ولا كانت جنان

سلوى ـ هذيان ... كل هذا هذيان
انت محموم وتهذي .. كل هذا هذيان
انت محموم من التيه ومن تسع سنين باردات

اياد ـ ( مستفهما بلهجة واثقة ) :ـ
اتقولين . وحمى الحب في عيني نار . باردات؟

سلوى ـ ( وقد خفت حدة انفعالها ) :ـ
هي حمى الشـك والريب وسـوء الظن . لا تعرف حبا .
انت لو تعرف حبا لسـالت الان ما معنـى الظلال
وصرخت الان : عار الف عار
نحن اثنان اذا جاء النهار ..
« اصداء تسمعها سلوى ولا يسمعها اياد » :ـ
الف عار .. الف عار .. الف عار .

سلوى ـ «متجاهلة الاصداء» :ـ
انت لا تعرف ما الحب ولو يسود نجم

لا ولو شاب غراب
لا ولو ببيض قار
الف عار .. الف عار
وقضايانا انتحال

اياد ـ « مظهرا البراءة بثقة وكبرياء » :ـ
انا لا افهم ما معنى قضايانا انتحال
انا لا افهم ان يكتبنا الليل ويمحونا النهار
انا لا افهم ما معنى انهيارات السماء
انا لا افهم شيئا
انا لا افهم وطنا
انا لا افهم ما معنى قضايانا انتحال

سلوى ـ « وقد اعتدلت في جلستها بحزم » :ـ
اذن اسمع . كان صيفا رائع الطلعة حلو الشمس دفئا
كان من اجمل ما في العمر وهما
كان ضحيانا رخيا
والتقينا
وانتحلنا صفحة بيضاء لا خبرة فيها
وادعيناها حياة لكلينا
وتواطأنا حفرنا الف بئر
ودفنا الف حب

اياد ـ « مبدلا مجرى الحديث » :ـ
وجرى الزورق مثل البط في الشط اختيالا

سلوى ـ « مبتسمة » :ـ
انت وغد

اياد ـ « برفق » :ـ
امهليني

سلوى ـ « بنزق طفولي » :ـ
انت بدلت حديثا

اياد ـ « بثقة وهدوء » :ـ
انا ما بدلت مجرى لحديث
انا نهر ابدا ما عاف مجرى

« **وظهر الاستئناس على وجه سلوى حيث استأنف اياد الحديث » :ـ**
وبدت في زرقة الفستان الوان السماء
ثم عبثت نسمة رف الشراع
« ولمعت افراح ضحكات في عيني سلوى وقد انصهرت في الاصغاء الى اياد » :ـ
حب مسك وتبادلنا الهوى رشات ماء
واختبانا تحت صفصاف حيي
وشربنا مرتين
واكلنا حفنتي كرز شهي
وانتشينا الحب رفات شراع

سلوى ـ « متهالكة » :
انت حب .. انت مجد .. انت ليل ونجوم
وسماء

اياد ـ ( مواصلا الحديث متجاهلا سلوى ومتطلعا في الفضاء ) :ـ
وانتشينا بسكر الاطفال من رشات ماء

سلوى ـ (بسعادة طاغية وقد اغمضت عينها حالمة):ـ
انت حب

اياد ـ ( ملتفتا اليها ) :ـ
انا وغد
انا لا اسمع الا ما اريد
وعنيد
انا لا افعل الا ما اريد
وبريء انا لا اسمع اصداء انهيارات السماء

سلوى ـ « متهالكة » :ـ
انت رب

اياد ـ « مبتسما » :ـ
انا لا . لا لست ربا
اسمعيني !
وجرى الزورق والنجم وصف التوت في الماء حريرا

ورفعنا طرف الفستان في الشط شراعا
وعبرنا النهر ذلك النهر في الليل حيارى مرتين
واختبأنا تحت صفصاف حيي
واطل البدر يحمر على النار نحاسا
واشتبكنا امتدت الافاق تصهال خيول
وافقنا ، البدر يخضر حشيشا
واشتبكنا ، الحرب ماء
وانتشينا يسكر الاطفال من رشات ما ،
سلوى ـ ( وقد استبد بها التهالك ) :ـ
وسمعنا الجاز يشتد ويرتد ويحتد صهيلا
اياد ( ضاحكا ) :ـ
هو هذا ... اسمحي لي
انا لا اذكر الا ما اريد ...
وتركنا الزورق المسحور في الشط خجولا
ومشينا الجاز في اعراقنا تصهال خيل
واقتربنا الجاز نار
واشتبكنا الحرب تصهال خيول
وتلقاني هنود
يطلبون الاسم مني والشهود
ويريدون الهويه
واعترافا بتفاصيل القضيه
سلوى ـ ( مستغربة المفاجاة ) :ـ
اى اسم ؟! وشهود وهنود ؟!
اى اسم وهويه وتفاصيل قضيه ؟
اياد ـ ( يشعل لسلوى سيجارة ويشعل لنفسه سيجارة وينفث الدخان عاليا محاولا استجماع قواه وكأنه يهم باذاعة سر واعتراف خطير ):ـ
اسمحي لي ...
خرجوا من طبل ذاك الجاز في هودج فيل
سلوى ـ « مندهشة » :ـ
خرجوا من طبل ذاك الجاز في هودج فيل ؟؟
اى طبل ؟ اى جاز ؟ اى فيل ؟
اياد ـ ( بحزم ) :ـ
اسمحي لي ..
كنت اذ ذاك صغيرا
ابن ست او يزيد
( واستأنف الحديث ) :ـ
واناخوا فيلهم في مرج ريحان وزعتر
ومشوا نحوي حريرا
ومشوا مسكا وحناء وعنبر
قلت من ؟؟
قالوا كبار امراء
قلت اهلا
وافقت النوم في عيني تكبيرات عيد
كنت طفلا ابن ست او يزيد

سلوى ـ ( مستأنسة ومستطلعة باهتمام ) :ـ
كنت طفلا ابن ست او يزيد ؟؟
اياد ـ ( مستأنفا سرد الحكاية متجاهلا السؤال):ـ
ومشوا نحوي خفافا
قلت من ؟ ـ قالوا هنود
قلت اهلا
سالوني انت من ؟ قلت غريب
واحبوني كثيرا ، سالوني :
انت هل تستبق الاحداث هل تقتل ربا
خشية الكفر اذا اظلم الطريق ؟
قلت لا ، انى فلان
انا ! ماعلك ورودا
خشية الجوع ولم اقرأ كتابا
خشية الجهل ولم احرق علامات الطريق ..
واحبوني كثيرا سالوني عن تفاصيل القضيه
عن موات الحب في طاسة شحاذ خجول مات
جوعا في دروب الكاظميه ..
قلت لو يجمد نهرا
ـ قلت لو تكذب اصداء ولو يكذب غيب
لمشينا ضد طبع الماء في الشطمسيحا
وانتهت كل تفاصيل القضيه
سلوى ـ هذيان ... كل هذا هذيان
محض اصداء من الشعر واحلام صبي
ليس هذا بمحال
قد مشينا ضد طبع الماء في الشط دهورا
وبقينا اشقياء
« اصداء تسمعها سلوى ويسمعها اياد » :ـ
كنتما واريتما الحق ادعاء
كنتما زورتما الفا اناجيلا ، وكفر
كل تزوير لحرف في كتاب
سلوى ـ هاك اسمع ما يقولون تأمل
« اصداء تسمعها سلوى ويسمعها اياد » :ـ
ويهيج الوهم في الرأس غبارا
كلما اشتد على الجدران هدم
وبقايا الهدم ظل لجدار
انتما زورتما عمراً ونار
كل تزوير ليوم في الحساب
اياد ـ « مستخفا » :ـ
محض اصداء من الغيب واضغاث كلام
محض لغو لغط تخريف جن
ابدا ما كانت الدنيا حروفا في كتاب
سلوى ـ هم حفاظ ويقولون الذي قد كتبوا ؟
انها اصداء حق وتفاصيل حساب
«اصداء تسمعها سلوى ويسمعها اياد» : ـ
انتما زورتما حبا وسلوى واياد

سلوى ـ ( جزعة ) :ـ
اي سلوى ؟ اى شيء في كتاب عن اياد ؟
محض لغو لغط تخريف جن
ابدا ما كانت الدنيا حروفا في كتاب
( اصداء تسمعها سلوى ويسمعها اياد ) :
انا سلوى ولدي اليوم الاف بقايا من رجال
سلوى ـ ( وقد استبد بها الرعب ) :ـ
من تراها يا اياد ؟
( يظهر شبح سلوى بزي راهبة فتراه سلوى من حيث لا يراه اياد ) .
انا سلوى
( واختفى الشبح واستمرت الاصداء ) :ـ
انا سلوى ولدي اليوم اوجاع حديث لاياد
انا سلوى املك الماضي حقا لا ادعاء
وحياة لا اغاليط انتحال
**«يظهر شبح سلوى محاطة برهبان قد اطرقوا» خجلا فرأت سلوى الشبح من حيث لم يره اياد ... واستبد بها رعب »:**
**الف عار .. الف عار**
**انت لا تعرف اوجاع اختلاطات الظلال**
اياد ـ اي اوجاع اختلاطات ظلال ؟؟
**« يظهر شبح سلوى بزي راهبة تتناول كتابا من علي رف في مكتبة والى جانبها اياد يتناول كتابا فترى سلوى الاشباح من حيث لم يرها اياد فتصرخ بوجهه جزعة » :ـ**
انت طفل يا اياد
انت طفل لا ترى الأشباح لا تدرك آلام الظلال
**« اصداء بصوت سلوى المسرحي فتسمعها سلوى ويسمعها اياد » ::ـ**
انا سلوى ولدي اليوم اوجاع حديث لاياد
سلوى ـ « مصطنعة الهدوء واللا مبالاة » :ـ
محض اصداء من الغيب وغث من كلام
اياد ـ « وهو يزيد كأس سلوى وكأسه » :ـ
هم حفاظ « فرفع كأسه حيث ظلت سلوى جامدة امامه » :ـ
ويقولون الذي قد كتبوا
سلوى ( وقد استبد بها الجزع ) :ـ
بدلوا الان وخانوا
بدلوا الان وخانوا
انا احيا ... انا احيا
انا سلوى
انا ما لفقت ما زورت حبا
« وضجت الغرفة باصداء » :ـ
حبذا لو تكذب الاصداء يا سلوى ولو يكذب غيب يا اياد

انما نحن حفاظ
نحمل الماضي دوما في كتاب
ولدينا اليوم احصاء تفاصيل الحساب
« يظهر شبح سلوى بهيئتها المسرحية مع رهبان يبدو عليهم الخجل والاحساس بالاثم فترى سلوى الاشباح من حيث لا يراهااياد»:ـ
سلوى « وقد بلغ بها الرعب مبلغا موجعا » :ـ
انت طفل يا اياد
انت لا تعرف اوجاع انصداعات الفضاء
لا ولا تفزعك الاشباح تقطيع سيوف
واصطكاكات زجاج
**( يظهر شبح سلوى بهيئتها المسرحية فيعيادة طبيب وهي تنتحب بشدة والطبيب يجس نبضها ويجري عليها الفحص ويواسيها .... فرأت سلوى الاشباح من حيث لم يرها اياد .. واختفت الاشباح ) :ـ**
سلوى ـ ( تخبيء وجهها بكفيها وتنهار صارخة ):ـ
كذب هذا وتلفيق خيال

## الفصل الثاني

**« اياد وسلوى يدخلان حانة هادئة نفس الليلة وقد طفح وجهاهما بالبشر ... وتقدمالساقي في خدمتهما فامره اياد » :ـ**
مكانا قصيا قصيا
«ومشى بهما الساقي الىالزاوية حيثاستقرا فامر اياد الساقي » :ـ
جن وماء
«امتثل الساقي الامر وانصرف»
سلوى ـ « موجهة الحديث الى اياد بدلالوتهالك» :ـ
وشعر
اياد ـ « مستبشرا » :ـ
وبقايا شمعة والفجر طفل
سلوى ـ « وقد ضحكت عيناها فرحا » :ـ
وعن الذنب الا تذكر شيئا ؟
« وحضر الساقي فوضع المشروب وعدته على المائدة وانصرف » :ـ
اياد ـ « وهو يصب كأسا لسلوى وكأسا لنفسه »:ـ
اى ذنب ؟ اى ذنب ؟
اشربي (ويرفع كأسه)
سلوى ـ ( رافعة كأسها ) :ـ
نستهلك الوقت فلا يمضي رخيصا
اياد ـ » وهو يحط الكأس على المائدة وقد اشتد انتباه سلوى اليه » :ـ

كان ذئبا .. كان ذئبا .. كان لا اذكر شيئا !
كل ما اذكر لا يجديك بعد اليوم نفعا
« وتغيرت ملامح وجه سلوى وطغت عليها الجدية ، وعلامات التأمل والاستغراب وهي مصغية الى اياد بنظرات عاتبة ومستغفرة في نفس الوقت » :-
كل ما اذكر قد بردت عرقا ؟
وصحوت اليوم بعد السكر عمرا
انا بعد اليوم من غيب اتيت
افهميني انا من غيب اتيت
من بلاد لا يموت الناس فيها مرتين
من بلاد ما اتى منها احد
من بلاد لا يحب الناس فيها مرتين
من حريق الروح في هذا الجسد
سلوى ـ «مستطلعة بتفهم واستغراب » :-
من بلاد لا يحب الناس فيها مرتين ؟
اياد ـ من بلاد ما اتى منها احد
سلوى ـ وقد تحولت فجأة الى حالة مزاجيةحالمة:-
هاكدخن « وهي تناوله سيجارة وتأخذ لنفسها سيجارة »:
انا من تدخينك الحالم اسكر
لا تفكر
« اشعل اياد السيجارتين » :-
لا تفكر
هاك اسكر !
**« ورفعت سلوى كأسا داعية اياد ليشرب فاستجاب ورفع كأسه مصغيا اليها » :-**
هاك اسكر
انا من هزتك الفنجان اسكر ...
لا تفكر ... لا تفكر
لا تفكر انا في تفكيرك الشاسع اغرق

اياد ـ ( متجاهلا كل حرقة وغنج سلوى ) :-
كان ذئبا ....
كان ذئبا ملأ البر عواء من جراحات نساء
ويغني للنساء
يعطش الجرفان في نيسان موتا واحتراقا
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
سلوى ـ « رافعة كأسها وداعية اياد ليرفع كأسه »
اذن اسكر
**« وشربا حتى ثمالة الكأسين وجلسا بعض لحظة ينظران الى بعضهما وكأنهما لا يدريان ماذا يفعلان ، فقامتسلوى وجلست واعتدلت في جلستها وقالت باداء حالم » :-**
صب اكثر
«وابتسم اياد خفيفا وهو ينظر الى سلوى بغرور وانتعاش وهي تصف مغمضة العينين وتحلم » :-
صبها لي مثل اوجاع انصداعات السماء
صب صرفا
صبها لي فكرة طائشة من شفتيك
صب صرفا صب اكثر
انا من هزتك الكاسات اسكر
صبها لي جنبذا في بطن ورد
صبها لي فكرة من اصبعيك
صبها مثل فضيض الماء في الثيل كثا ، صب لذعا
صبها لذعا كأوجاع صباي
صبها لي ! يا رؤاي ! يا رؤاي
اياد ـ « يملأ الكأسين بغرور وانتعاش » :-
كان ذئبا ملأ البر عواء من جراحات نساء
ويغني الماء ماء
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
سلوى ـ «وهي منغمسة في حالتها المزاجية الحالمة » :-
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء ؟
اذن اسكر .. صب اكثر
صبها مثل فضيض الماء في الثيل كثا
صب لذعا
صبها لذعا كأوجاع صباي
اياد ـ ( متجاهلا تهالك سلوى ) ::-
كان ذئبا ملأ البر عواء من جراحات امرأه
سلوى ـ « منتبهة » :-
أو للذئب امرأه ؟
اياد ـ ( باداء طبيعي ) :-
لم لا ... ان انثاه امرأه
مثلما انثى العصافير امرأه
مثلما انت امرأه

يا امرأه
طفلة رائعة كل امرأه
**« رفعت سلوى الكأس وشربت نصفها في توحش ظاهر واعطت البقيه لاياد فشربها بهدوء، ثم اعطاها كأسه لتشـــرب لكنها افرغت الكأس تحت المــائدة وارجعتها فارغة امام اياد مقررة » :ـ**
هاك خذها انها كل الحياة
اياد ـ ( وهو يملأ الكأسين وكأن شيئا لم يكن ) :ـ
كان ذئبا ملأ البر عواء
وتوارى خلف جذع النخل مقرورا وداري كبرياء
وتلوى مات مهجورا وحيدا
مثل حب مات في حضن امرأه
سلوى ـ « مستطلعة الامر ومستزيدة من الخبر »:ـ
ولماذا ملأ البر عواء
وتوارى خلف جـذع النخـل مقـرورا وداري كبرياء ؟
ولماذا مات مهجورا وحيدا
مثل حب مات في حضن امرأه ؟
( وقبل ان يهم اياد بجواب ضجت الحـــانة باصداء ) :ـ
ما تقولون عن الذئب يدجن
وعن المجروح في الظلمة يطعن
ما تقولون اذا جف السؤال ؟
« اياد وسلوى يقفان بخشوع ويقرآن » :ـ
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
**« ويجلسان »**
**« اصداء تسمعها سلوى ويسمعها اياد » :ـ**
بندنا الان روايات اساطير عتيقه ؟
وتواريخ لايام سحيقه
عن موا تالحب عن ذئب عنيد
ملأ البر عواء
ضج يبكي بعظامه بح ظلعه
آه قد هاجر اهله
قبل ان يلتم جرحه
«أياد وسلوى يقفـــان ويقرآن بخشوع» : ـ
وليكن ما كان من امر شجون
وافانين غموض وظنون
وتقاويم متاهات سنين
وليكن ما كان ، نسقي الماء ماء
يعطش الجرفان نسقي الماء ماء
**« وجلسا في اهتمام ووجوم وســاد الحانة صمت وذهول قام بعدها رجل مجهول وامرأة مجهولة من مائدة في زاوية الحانة وقرءا حيث تعلقت بها عيون سلوى واياد في استغراب»:ـ**
وليكن ما كان من ابحر في فنجان شاي !
وطغى الاعصار واصطدنا نجوما وهلالا
وابتنينا الهرم الاكبر في قلب السماء
ورجعنا الشاي شاي
« وجلس الغريبان وقام اياد وسلوى واجابا»:ـ
نحن ابحرنا ، دوار البحر شك
ورجعنا الماء ماء
واستوى الفلك على الجودي في كأس نبيذ
وتوارت مقلتا باصرة العراف في نجم قصي
**ورجعنا الماء ماء**
واستدار الخوخ طاشت مقلتا باصرة العراف عراف المدينه
وبكت كل الفوانيس انتحابا
وبكت كل الشبابيك حزينه
**« وجلسا »**
« وقام الغريبان وقرآ »:ـ
واستدار البيدر الاسمر تينا
**« وجلسا »**
« وقام اياد وسلوى وقرآ » :ـ
**واستدار الخوخ مرا**
واستدار الخوخ وارتجت شفاه تتضور : **بيننا متر وشبر**
ولهاث الشوق بر وبحار ليس تعبر
محنة الانسان اشواق وجسر يتكسر ؟
هو شوق كلما جوع يكبر
« وجلسا وقام الغريبان وقرآ »
مثلنا اعمارهم زيف ووهم
انهم في ورطة حتما يدارون شقاء لا مناص
ثم يبنون كما نبني حياة في جدار
الف عار ٠٠ الف عار
نحن اثنان اذا جاء النهار
وغدا تفضحنا شمس المدينه
مثلما يشتعل الربان في اليم على ظهر سفينه
وغدا ينهار صدر مثلما انهار جدار
الف عار ٠٠ الف عار
(وجلس الغريبان يدخنان ويشربان ويصغيان خلسة الى سلوى واياد )
سلوى ـ اى عار ٠٠ اى عار
اياد ـ عار ان يكتبنا الليل ويمحونا النهار
عار ان ينهار ليل في ظلال
سلوى ـ ( مستبشرة ) :ـ
عار ان ينهار ليل في ظلال ؟
اياد ـ ( متراجعا ) :ـ
انا لا استعبد الناس بوهم
سلوى ـ ( ضاحكة ) :ـ
انت لا تستعبد الناس بوهم ؟
انت وهم



اياد ـ انا لا ... لا لست وهما
كنت وهما
كنت اذا اسألك الماضي تفصيلا وعدا ..
وتغيرت تبدلت وحررت مزاجا
من شؤون الناس حررت كيانا
ليس لي ان الزم الناس بوهم هو ظني
ويظن هو وهمي
انا لا يمتعني ان يخدم الناس البعيدين ظنونا
من تصاوير خيالي
انا قد بردت عرقا
وتغيرت تبدلت وحررت مزاجا
انت لا ينفعك المعسول من قـول فقد وطـدت
صلحا مع طبع الشيء والاشياء للاشياء طبـع
غير طبعي
انا لا اسأل شيئا

سلوى ـ ( بحزم ) :ـ
هذيان .. كل هذا هذيان
كل هذا محض تبرير لعجز
محض دعوى خاسر لم يستطع ربحا لكل
عف عن بعض وداري كبرياء زائفه

اياد ـ « بلهجة محاكمة جادة » :ـ
اي تبرير لعجز
اي دعوى خاسر لم يستطع ربحا لكل
عف عن بعض وداري كبرياء زائفه

سلوى ـ « وهي تبتسم ابتسامة انتصار » :ـ
عجزنا ان تدخل الماضي في الحاضر غفلا مـن
حياة
عجزنا ان نجعل الماضي يبسا ومواتا

اياد ـ « متهربا من قوة محاكمة سلوى » :ـ
ليس يجديك احتيال للقضيه
انت بعد اليوم انثى ، محض انثى
محض اسم مثل هند وصفيه
محض شيء عنصر في بيتي شيء مريح
فاستريحي ، لا تلجي ، ودعيني استريح

سلوى « بمرارة » :ـ
انا لا ، لست شيئا
انا ذات كبرياء تتكامل
انت مشروع جريح يتساءل
فتعقل انا ارجوك تعقل
ادرك الامر تدبر
نحن لا تقبل انسانا كما نقبل شيئا
نحن لا تقبل غيبا يدخل الحاضر حيا بشريا
نحن ذات .. ذكريات تتكامل ..
انت لا تدرك معنى ذكريات تتكامل !

اياد ـ ( وقد استبد به الطيش والنزق ) :ـ
انت بعد اليوم تخت
والتقاءات شفاه
وانحناءات امرأه ...
وليكن ما كان من امر جراح تتساءل
ومشاريع قرار يتكامل
وليكن ما كان يا انت امرأه
ابله من فلسف الليل اذا انت امرأه ..
واسمعيني افهميني ! انا ما الماضي وشأني ؟
ابدا لست الدنا ، هذبت طبعا
وتأدبت وقد بردت عرقا
انت بعد اليوم سلوى
عنصر في بيئتي شيء مريح
ذرة في ضجة الدنيا وانس في حياتي
اي شيء كان في الامكان ان يصبـح انسـا في
حياتي ،
واشربي نستهلك الوقت فلا يمضي بطيئا
وليكن ما كان من امر حسير خاب ان يملـك
كلا عف عن بعض وداري كبرياء زائفه

سلوى ( منتحبة ) :ـ
انا سلواك التي قد كنتها عمرا ونورا

اياد ـ كنت وهما ، كنت طوع الوهم نارا في عروقي
وانا اليوم

سلوى ـ جنون

اياد ـ ابدا لا ... حكمة

سلوى ـ بارعة التبرير في الخسران دوما
« وكفت عن البكاء » :
انت وغد قروي ساذج فلسفك الدهر انحلالا

اياد ـ « بلهجة متحدية » :ـ
او منحل اذا قد صرت شيئا عبدة طوع بناني
وخيالا لا تطيقين جلوسا في قيامي

سلوى ـ قروي ساذج فلسفك الدهر انحلالا

اياد ـ وتظلين خيالا ... صرت ظلا

لاتطيقين ـ ولو دعوى ـ جلوسا في قيامي
فلقد دجنتك اليوم واوثقت رباطا
سلوى ( منفعلة ) :ـ
انت وغد
اياد ـ « ببرود قاتل » :ـ
انا لا .. لا لست وغدا
انا شيء مثلما الشمعة مثل الكأس شي
انا لا أحمل اعباء من التاريخ لا اسأل انثى
غير ما يسعفها الليل من الشوق ووجد
يستزيد النار وقدا
انا حب
انا لا احمل حقدا
انا شيء مثلما المصباح شيء
فاذا راق الهوى عفوا فقري واستنيري
واذا شئت ظلاما ، انا شيء ، اطفئيني
انا شيء
انت شيء
انا لا احلم ان ارغم شيئا ...
انت شيء ( مشيرا ) الى وردة على المائده ) ..
مثلما الوردة شيء ( مشيرا الى المصباح ) :ـ
مثلما المصباح ( مشيرا الى الكأس ) :ـ
مثل الكأس شيء
انت بعد اليوم سلوى
سلوى ـ انا لا ، لا لست شيا
انا ضلع من ضلوعك
انا ايامك ساعات ولوعك
انا في عينيك اعوام جريحه
عشرة عشرون الف لا نهايه
وقضايانا حكاية !
وعلى عينك آثار ذبيحه
انا لا ، لا لست شيا
اعترف بي لافضيحه
اياد ـ كنت ضلعا في متاهات دروب الغيب في طيش حياتي
كنت وهما في محاريب انحرافات تقاي وخطاياها في صلاتي
« يقف الرجل الغريب ويردد لصاحبته » :ـ
كنت ضلعا في متاهات دروب الغيب في طيش حياتي
كنت وهما في محاريب انحرافات تقاي وخطايا في صلاتي
**« وجلس الرجل الغريب مستانفا الحديث مع صاحبته وحيث استرق اياد وسلوى السمع» :ـ**
لو تموتين من الاغواء لا ارهن نفسي
لحياة الغير لا ارهن نفسي
انا لا استعبد الناس بود هو ودي
انما الود وحبي وافانين ولوعي
بعض بعض من طباعي
مثلما النور طباع في شموعي
واستنيري انت ان شئت والا اطفئيني
انا شيء
انت شيء
انا لا احلم ان ارغم شيا
**« وضجت الحانة باصداء انتبه اليها كل من في الحانة » .**
حبذا لو تكذب الاصداء يا سلوى ولو يكـذب غيب يا اياد
انما نحن حفاظ نحمل الماضي دوما في كتاب
فانسيا لا تذكرا شيئا وعيشا انما الحق حياة
محض تحيون بلا وصف بلا شكل بلا لون ، حيـاة
وسواء ذلك الانسان لوتكذب اصداء ولو يكذب غيب
كذبت كل الحياة
فانسيا لا تذكرا شيئا وعيشا
دونما وصف وتحديد وشكل
انها محض حياة
« يقف من في الحانة ويضجون » :ـ
ليس يجدينا انتحال
لو يزول الظل لا تفنى الجبال
( وضجت الحانة باصداء يسمعها الجميع ) :ـ
ومغيب الشمس لا يعدم ظلا
انما الليل امتدادات ظلال
« ويجلس الجميع بخشوع وتضج الحـانة باصداء » :ـ
غرباء .. غرباء .. غرباء
غرباء من بلاد ما اتى منها احد
من حريق الروح في هذا الجسد
نزرع الهيل نغني لعروق الزنجبيل
ونغني الفجر يخضر هلالا
ونغني الفجر يخضر على الشطين في في النخيل
ونغني كلما احترت على الغمر غيوم :ـ
غرباء ، غرباء ... يعطش الجـرفان نسـقي الماء ماء
**( يقف اياد رافعا كاسه وداعيا بحرارة والبقية يصغون اليه ) :ـ**
لك صليت وتمتمت على الكأس الدعاء
آه ما ابعد قاع الكأس وارتج الفضاء ..
لك صليت ولو تدري دريت
ودنوت الان مني ما نأيت
وتقبلت الدعاء :ـ
نجني اللهم من قوم يذلون النساء

يعلكون الحب بهتانا يلوكون الهواء
ويغشون الدواء ..
نجني اللهم من قوم يبيعون البنات
ويصومون يصلون كثيرا
ويزكون بقايا السرقات
ويذكر الله يستجدون عيشا
ويبيعون الدعاء
ويبيعون الهجاء
ويعيشون على التهريج باسم الشعراء
**( وجلس اياد وخطف الحانة برق يعمي العيون وضجت الحانة باصداء ) :ـ**
اطلبوا الفلس ولو في الصين قال الحكماء
**( وساد الحانة ظلام دامس لا يرى فيه احد احدا واستمر صمت دام دقيقة قام بعدها اياد داعيا ) :ـ**
واعني واعن ذئبا جريحا
واعن في الحي شحاذا مسيحا
( وبدأ النور يتسرب الى الحانة شيئا بعد شيء ) :ـ
واقتل الحب اذا شب كسيحا
واذا عز الشفاء
اذهب النار بنار
وعطورا بعطور
ونساء بنساء
( وجلس اياد فقام الرجل الغريب مرددا لصاحبته ) :ـ
اذهب النار بنار
وعطورا بعطور
ونساء بنساء
**« وجلس الرجل الغريب مطرقا برأسه وتابعته صاحبته بنظرات متوجعة » :ـ**
سلوى ـ « مخاطبة اياد ومشيرة الى الغريبين » : ـ
مثلنا في ورطة حتما يعانون شقاء لا مناص
« واظلمت الحانة فجاة واشتد الظلام وضجت الاصداء » :ـ
غرباء .. غرباء .. غرباء ..
**« النور يتسرب الى الحانة شيئا فشيئا ودخل رجال ونساء يمشون نياما وعيونهم مفتوحة وتلمسوا طريقهم في الهواء الى مكان وسط الحانة .. فاندهش كل من في الحانة وتسمر في مكانه وبدأ النيام يقرأون وايديهم ممدودة الى الامام ) :ـ**
مات من يعلك وردا
خشية الجوع وتبا
للذي يأكل ان جاع الها في متاهات الطريق
سلوى ـ انهم قوم نيام يرطنون

اياد ـ يحملون العمر في سلة احلام ظنون
سلوى ـ ويعيشون حياة مسرحيه
**« اتجه النيام الى اياد وسلوى وقرأوا » :ـ**
كان قبل الخلق والتكوين ماء
وارتماءات سماء وحقيقه ...
كان قبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقة
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه ..
**( وجلس النيام على قاع الحانة ، وقام ايادوسلوى والغريبان ورددوا ) :ـ**
كان قبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقه
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه
« وجلسوا وقام النيام مشيرين الى ايادوسلوى والغرباء » :ـ
انهم حقا يعيشون حياة مسرحيه
( وخطف الحانة ظلام شديد واشتدت الاصداء ) ..
كان قبل الخلق والتكوين ماء وسماء وحقيقه
لم يكن اثم ولا كانت خطيئه
كان وجه البارىء الخلاق رفات بريئه
واستدار الكون احلاما اساطير سحيقه
وتظلون ظلالا
**«وبدأ النور يتسرب الى الحانة شيئا فشيئا»:ـ**
وخطايانا التي لم نرتكب اصل الحقيقه
**« واظلمت الحانة فجاة وظهر برق خاطف ثلاث مرات وظهر فيه شبح سلوى مع طبيب يجس نبضها وهي تنتحب متوجعة ... ورأت سلوى الاشباح من حيث لم يرها في الحانة احد فانهارت صارخة اذ بدأ النور يتسرب الى الحانة شيئا فشيئا » :ـ**
كذب هذا وتلفيق خيال
**« وساد الحانة ظلام »**

## الفصل الثالث

**« اياد وسلوى يدخلان بيت ناصر ونجاة بعد مغادرة الحانة » :ـ**
ناصر ـ شرف هذا وقد آنستما الدار وبشت بكما
نجاة ـ جئتما بعد غياب
الف اهل بكما
ناصر ـ انها العاشرة الان وخفنا ان شيئا طارئا قد عرض الليلة قلنا ربما لن تحضرا
اياد ـ ابدا لا
انما سلوى هواء
والحت اننا ندخل في الحي مكانا

نجاة ـ ذلك البار ؟
سلوى ـ وجددنا عهودا
نجاة ـ ادخلا اهلا وحبا
بشت الدار وعدنا كلنا
سلوى ـ او هذا كلنا
نجاة ـ كلنا !
سلوى ـ زينة راحت هباء
نجاة ـ لم هذا ؟ ما تقولين ؟ لماذا ؟
سلوى ـ ليس يجدينا غلاف يا نجاة
عرفا سلعتنا

**« يضحك الجميع في مرح ظاهر وتخرج نجاة مخاطبة سلوى » :ـ**

اجلس الان وعندي خير انواع خمور الدير

**« فجلست سلوى وخرجت نجاة »**

ناصر ـ اجلس يا اياد

**( وجلس اياد وسلوى وناصر في انتظار عودة نجاة ) :ـ**

ناصر ـ « يقوم ويطوف على الزوار بعلبة سيجاير » :ـ
كنت في الدير ( وهو يشعل السيجاير ) :ـ
وكانت راهبه

**« وجلس ناصر ورجعت نجاة بقنينة خمرداكنة اللون »**

ناصر ـ ( مستأنفا الحديث ) .
وتواطأنا ، سرقنا واعترفنا

نجاة ـ « وضعت القنينة على المنضدة وجلست في استرخاء مغمضة عينيها في شبهغيبوبة مستأنفة كلام ناصر » .
ثم قالوا غسل الذنب فعدنا وسرقنا واعترفنا
ثم قالوا غسل الذنب فعدنا وسرقنا واعترفنا
ثم قالوا يغفر الله ذنوب العبد ان اخلص في القول اعترافا
فاعترفنا وسرقنا ..
كان طفلا « مشيرة بيدها الى حيث يجلس ناصر »
كان طفلا دافيء العينين لا يعرف ذنبا
كان لا يعرف اغواء وحبا
كان عبدا مخلصا يعبد ربا ...

ثم نادت أمانا ذات صباح اطرقوا الناقوس ناقوس الصلاة
رتلوها وارفعوها صلوات
صلوات لاخينا ناصر اوشك يزني

وتعجبت تحيرت طويلا : لم اكن اعرف ان المرءيزني
وتساءلت بحر
ما الزنا رباه واشتدت بصدري
رغبة عارمة طاشت برأسي



وتحرقت لمجهول دفين
وتجرأت سألت النفس سرا
لم لا أزني وبعض الناس يزني

ناصر ـ « مستأنفا حديث نجاة » :ـ
هو ذا فاسمعي سلوى وتابع يا اياد : ـ
كنت غضا يافع العود بريئا
ووجدت الناس خلف الدير يرعون قطيعا
بينهم راعية ترسم حبا وحليبا
وصلاة كلما تشرب ماء ـ وصليبا ..
واذا اخطر خلف الدير كي اخلو بنفسي
اجد الابقار خلفي مهرجانا
خلفها راعية حسناء خذ هذا سناها
« مشيرا الى نجاة وهي مسترخية في شبه غيبوبة حالمة » :ـ
ثم يستيقظ مجهول بنفسي
ثم انسى كل ما في الدير انسى
كل شيء غير عيد المولد الاعظم والعذراء انسى
كل شيء غير شباك قصي ويسوع
ينضح الشوق على الشباك حبا وحنانا
ويشيع البشر في الحي امانا
وغفت في المقلة الخضراء في عيني يسوعمجدليه
« وتوجه الى نجاة » :ـ
من بنا كان غويا يا نجيه
من بنا غامر في الدير ومن خان القضيه

نجاة ـ ( وهي مسترخية في سعادة طاغيه ) :ـ
ان سلوى خير من تتقن للدير قضيه

اياد ـ « مستغربا » :ـ
ان سلوى خير من تتقن للدير قضيه ؟

« وظهر الارتباك شديدا على سلوى » :ـ
نجاة ـ كذب هذا وتلفيق خيال
محض تلفيق حديث
محض انس بكلام
ناصر ـ محض انس بحديث وكلام
انها دوما نجاة !
كيف انتم ؟!
سلوى ـ اننا ..
**« وضجت الغرفة باصداء في الحال »**
اننا واريتما الحق غبارا في جدار
وغبار الشك قتل
كلما ثارت بقايا الهدم في الصدر غبارا
ومجيء الليل لا يعدم ظلا
انما الليل امتدادات ظلال ..
وقضايانا سؤال :
هل يزول الطود لو زال الخيال
« وضجت الغرفة بترديد اصداء » :ـ
مستحيل ومحال
انما الحاضر ظل
ومجيء الليل لا يعدم ظلا
في مغيب الشمس تنحل ظلال في ظلال
« انهارت سلوى وغطت عينيها وصرخت جزعة » :ـ
كذب هذا وتلفيق خيال
**« وسقطت مغشيا عليها فرفعها اياد ووضعها في حضنه حيث وقف ناصر واجما وذهبت نجاة تستدعي طبيبا بالتلفون » :ـ**
احضر الان رجاء
احضر الان سريعا
اسعف الحال رجاء
بيتنا في الجهة اليسرى على درب الضباب
وعلى الباب فوانيس نحاس
وعلى العتبة آثار احتفال
تسع شمعات وضجات بخور في الضباب
**(وغلقت) التلفون والتحقت باياد تساعده راشة على جبين سلوى قطرات ماء .. حيث ظل ناصر واجما لا يدري ماذا يفعل )**
**« رن جرس باب الدار ودخلت الخادمة بعد لحظات مخاطبة نجاة » :ـ**
حضر الان
ناصر ـ ليدخل
**( ودخل الطبيب وجلس امام سلوى وجس نبضها فرفعت رأسها من على كتف اياد وهي نصف مغمضة العينين ونظرت الى الطبيب وسألته بنبرة متكسرة) : ـ**
**هل يزول الطود لو تفنى الظلال ؟؟**

الطبيب ـ « وهو يهم باخراج شيء من حقيبته موجها الحديث الى اياد » :ـ
انها محمومة تهذي فلا تصغي اليها
كل هذا هذيان
سلوى ـ او في طبك غير الشمس ان غابت يغيب الظل لا تعدم شيا ؟
الطبيب ـ « وهو يضع المحرار في فمها موجها الحديث الى اياد » :ـ
كل هذا هذيان
انها محمومة تشكو انهيارا
انها تهذي بلا معنى ولا تذكر شيئا وسأعطيها دواء ...
دثروها علها تغفو قليلا
انما النوم دواء
**« وابتسم بلطف والتفت الى نجاة يهم بقول شيء لكنها فاجاته معترضة على اسلوبه في تبديل مجرى الحديث » :ـ**
انها واعية فاصغ اليها
سألتك الحق لا علة فيها ، فاجبها
سألتك الحق هل يفصل ما في الطب فعلا عن زمان
سلوى ـ « مدعية حالة الهذيان » :ـ
ثم هل في الطب ما يرجع ايامي فراغا
الطبيب ـ « متجاهلا سلوى وموجها الحديث الى اياد » :ـ
انها محمومة تهذي ولا تدرك امرا
( والتفت الى نجاة ) :ـ
اسمعيني !
اننا ننتحل الناس انتحالا
ثم من بعد تمام الانتحال
ندعي الناس قريبين الينا
ونعيش الادعاء
ويظلون اناسا
ويظلون بعيدين كبعد الارض عن هذي السماء
واسمعيني !
واذا ما ابطل الواقع دعوى وخيالا
هاج فينا الشك ان الغير ما عاد اصيلا
ونسينا اننا ننتحل الناس امتلاكا
ونعيش الانتحال
محض دعوى ندعيها
ويموت الادعاء في انفصال الذكريات ..
واسمعيني
انما التوحيد توحيد ذوات في اشتراك الذكريات
سلوى ـ ( مفتعلة صفة الهذيان ) :ـ
محض تخريف من القول هراء

محض طب يدعي فلسفة العصر انتحالا
ثم ينسى الادعاء
ويعيش الانتحال
**« تدخل الخادمة وتهمس في اذن ناصر كلاما خافتا فيخرج مع الخادمة »**
الطبيب ـ « ملتفتا الى نجاة » :ـ
ربما صوتك مالوف وما الاسم ؟ نجاة ؟
أنجاة ؟؟
نجاة ـ اولا تألف غير الاسم مني ؟
اولا تحفظ في رأسك شيئا غير اسمي ؟
الطبيب ـ « متلعثما » :ـ
انا لا ٠٠ عفوا نجاة !
كنت في تذكرتي تشكين مغصا وصداعا
كنت في مرضاي شهرا
كيف انت اليوم هل تشكين شيئا
نجاة ـ انا لا ٠٠ ما كنت في مرضاك شهرا
كنت في عمرك دهرا
انت من دبرت لي اجهاضي الاول يا من ربما صوتي مالوف لديك
انت يا من ربما تذكر اسمي
ربما اسمي نجاة !
واتفقنا ان يكون الاجر ان اخدم في بيتك شهرا
ثم صار الشهر تدرى سنتين
كنت عفا
ما تقاضيت عن الاجهاض نقدا
انت يا من ربما صوتي مألوف لديك
**افاقت سلوى وكأن لم يحدث شيء فقامت وجلست أمام اياد فالتفت اليها الطبيب وبدأ يجس نبضها ويضع المحرار في فمها ثانية ويقول ـ موجها الكلام الى نجاة ـ وهو يسحب المحرار ويقراه :ـ**
محض برد
ربما بعض زكام
دثروها انما النوم دواء
نجاة ـ (مخاطبة الطبيب) : ـ
انه اسمع
ان ينام الكون والدنيا وسلوى واياد
اياد ـ اى شيء عن اياد يانجاة
سلوى (تصرخ جزعة) ٠ ـ
كذب هذا وتلفيق خيال
**وانهارت مغشيا عليها وساد الغرفة ظلام لايرى فيه احد احدا ودقت الساعة معلنة انتصاف الليل وبدا النور يتسرب الى الغرفة شيئا فشيئا ولم يظهر في الغرفة غير سلوى في حضن نجاة والطبيب مطرق براسه في خجل وحيرة)**

نجاة (معرفة سلوى للطبيب) : ـ
هي سلوى اختناقي الديراذ جئناك يوما نستشير
الطب هل يغسل عارا ؟
هل يزول الطود لو زالت ظلال ؟؟
سلوى ـ « تقف فزعة وتصرخ » :
مستحيل ومحال
كذب هذا وتلفيق خيال
**«وانهارت مغشيا عليها وساد الغرفةظلام»**

## الفصل الرابع

**« اياد وسلوى في بيتهما بعد عودتهما من بيت ناصر وانجاة قبيل الفجر ، وقد وقفا ظهرا لظهر وسط الغرفة لمدة دقيقة ، دقت الساعة خلالها دقات مشيرة الى الثالثة صباحا واختلطت بصياح ديكة ٠٠ واجهشت بعد ذلك سلوى بالبكاء ووضعت يديها على كتفى اياد وبدات تحل ربطة عنقه وتخاطبه بنبرة قد اثر فيها السهر » :ـ**
ولماذا قلت مهلا اخفضي الصوت قليلا لنجاة ؟!
او كانت تفضح السر عن الدير اكانت ام تراها
تدعى الاخلاص للحاضر لاسر لديها ام تراها!!٠٠
اياد ـ « مقاطعا » :ـ
لا ارى شيئا ولا اسمع شيئا
انت بعد اليوم اغلى
من بقاياك واغلى
من بقايا الدير اغلى
منك في التقوى وفي الكفر واغلى
منك في الاثراء والفقر واغلى
من تقاويم بلت راحت وولت
انت منذ الان سلوى
محض انثى ومسرات امرأه
واسمعيني !
اسمعيني ٠٠ قلتها الفا والفا يا امرأه
ابله من فلسف الليل اذا انت امرأة
سلوى ـ « وهي تبتعد عن اياد » : ـ
انت وغد
اياد ـ « ببرود قاتل » :ـ
انا لا ٠٠ لا لست وغدا ٠٠
**انا حب**
انا لا احمل حقدا
انا في عيني غيم من يسوع
حنط الماضي في جذع من النخل وهزى رطبا حلوا جنيا
انت بعد اليوم سلوى
حاضر مستقبل شي مريح
واذا شئت كلاما وحوارا فاستريحي

ودعيني استريح
سلوى « غاضبة » :ـ
انت وغـد
انت لا تسائلني الان فقد اربح نفسي
اربح الماضي لاتفزعني الاشباح في الليل جحيما
اربح الامن اذا تصمت في الليل وتغفو
اعين الحاضر في عينك لا يأكلني شكي بشكي
« وتحولت فجأة الى الهدوء والرقة » :ـ
فلماذا انت لا تسأل شيئا
اياد ـ انا لا أسأل شيئا
فاريحيني رجاء واستريحي وافهمي بعض
اساليبي رجاء !
انا بدلت شؤونا
وتطورت تراجعت عن التقليد جددت فنونا
**« فاقتربت منه وراح يمسح فوق حاجبيها » :ـ**
وتأدبت وحررت مزاجا
من شؤون الناس حررت كيانا
وتحضرت تمدنت وفلسفت الحقيقه ؟
ابله من يسأل الانثى مزيدا
فوق ما يسعفها الليل ووجد
يستزيد النار وقدا
وسفيه كل من يطلب حبا فوق نصف الشهر
يوما
سلوى ـ « وهي تمر باصابعها على شفتيه » :ـ
ابله ! ؟ لا مستحيل ! بل ملاك !
**« وتركته واقفا وجلست مرتاحة في غنج**
**وخاطبته متدللة » :ـ**
ابله من لا يصوغ الليل عبدا
« وانتقلت بالحديث فجأة » :ـ
انت تبدو لي
اياد ـ كماذا ؟ ؟
**« وجلس امامها بكبرياء »**
**سلوى ـ وهي تهز الحلاء من قدميها باغراء ) .**
**مثل طفل تاه في الزحمة يوم العيد في سوق**
**قديم**
قاده الشرطي لا يعرف اسما
لا ولا يعرف رسما
نسي العنوان والدرب واهلا
دامع العينين .. اماه !! ويبكي
واراك الدمع في عينيك ضيعت حذاء
حافيه تصرخ في السوق وحيدا
صارخا : اماه !! قد ضاع حذائي
**« وضحكت ضحكة الاحساس بالتفوق وتابعها**
**اياد بابتسامة متكبرة » :**
واذا يسألك الشرطي امرا
صحت : ضيعت حذائي ..

واراك الان طفلا
جائعا تصرخ في المهد وحيدا
واري امك ترضعك حليبا
واراها تضع الحلمة في عينيك تكحيلا حبيا
« ومرت بكفها على صدرها باداء خفيف
خاطف »
واراك الان طفلا
تحسن التدخين في المهد صبيا
**« واغمض اياد عينيه في شبه اغفاءة**
**فسحبت سلوى من اذنيها اقراطا صغارا ورمتها**
**على صدره ففتح عينيه بهدوء وعاد الى سيرته**
**الاولى متظاهرا باهمال سلوى حيث استأنفت**
**الحديث » :ـ**
واراك الان طفلا
تبتني في الرمل اهراما وقصرا
واراك الآن سويت قطيعا
من صغار الجوز سويت بغالا
ولبست القشر قشر الموز تاجا
ومن المشمش سويت ذئابا
ثم سويت ثمار المشمش الاصفر شاة وخروفا
وسخولا .
وتآمرت قديرا يتكبر
كأمير ملك البر وبحرا وبقايا مدغشقر
من يصير الذئب كي اقتل ذئبا ؟؟
ثم يعوي الكلب في الدرب وتبكي
صارخا ـ اماه يعوي الكلب يعوي !
**« وضحكت من كل قلبها وتابعها اياد في**
**الضحك واستأنفت الحديث »**
واراك الان اغرقت اساطيل فقاعات العصور
واري اهلك ضجوا
انقذوا اسطول نابليون اسطول اياد
هدئوا الاعصار في شاي اياد
واتقوا شر اياد
« وبدأت توقع العبارات بيديها توقيع
تأكيد » .
نزق انت من المولد شكس لا ابالي عنيد
انت طفل
انت لا تسمع الا ما تريد
وبعيد انت في الآفاق اقنوم بعيد
اياد ـ انا لا ... لست بعيدا
انما انت لدي اليوم اغلى
من تواريخ بلت راحت وولت
انا لا احمل اعباء من التاريخ لا اسأل انثى
غير ما يسعفها الوجد من الشوق وليل
يستزيد النار وقدا

سلوى ـ « وقد بان في لهجتها تصاعد الغضب »:ـ
انت وغـد
انت لا تعبأ بالماضي ولا تسأل امرا
او لا يعني لك التاريخ شيئا
اياد ـ « وقد ظهرت عليه علامات التأمل !:ـ
ربما يعني انتحارا
ربما يعني انتصارا
ربما يعني انتصارا
ربما لو اعشق الساعة انثى
لا يكون الحاضر الراهن حملا
واعاف الماضي المبهوت صدا واحتقارا
سلوى ـ انت وغد
انت لا تعبأ بي الا كانثى
اياد ـ هو هذا ، فاريحي واستريحي
انت بعد اليوم سلوى ، محض انثى
سلوى ـ « وهي تستجمع كل قواها » :ـ
اذن اسمع !
كنت في الدير
اياد ـ « مقاطعا »:ـ
كفـــى
انا لا اسمع حرفا
انا لا اطلب من غيري اعترافا
انت بعد اليوماغلى
من بقاياك واغلى
من تواريخ بلت راحت وولت
لا اخاف اليوم اشباحا عتيقه
وتوابيتا غفت ريبا على صدر صديقه ..
وليكن ما كان ، حررت مزاجا
انا في عيني غيم من يسوع
حنط الماضي مجدا
حنط الاثام في جذع من النخل فهزي رطبـا
حلوا وقرى
سلوى ـ « بعصبية » : ـ
انت وغد لا يسوع
انت من قوتك الان على الحاضر حنطتضميرا
انت من قوتك الان على الحاضر حنطت ضميرا
وعلى ضعفي حررت مصيرا
من غناك الان من وفرة ما بين يديك
تغفر الماضي من قوتك الان على الحـــاضر
حنطت ضميرا
وعلى ضعفي شيدت امارات نفوذ وقصورا
اسفا صليت في رجليك واشتمـــت عيـونى
قدميـك
أسفا ضيعتني عمرا رخيصا
نمطا رمزا ضئيلا في كتاب
يستعيد الماضي الخلاق لا يعني كثيرا

غير ما تعنى بقايا من نساء في ســـفوح
التجربه
« اصـــداء »
هو دين العطش الاكبر في الصحراء لا نعبد
ربــــه
نعبد الماء سرابا ونطيع الماء دينا
اشتبك سلوى واياد بالايدي اشتباكا
حميما وضجت الغرفة باصداء :ـ
نشرب الماء وننسى الماء دينا
ويظل الماء معبودا دفينا في بقايا التجربه
**( وساد الغرفة ظلام واشتد صياح ديكـــة الفجر )**

## الفصل الخامس

**« جلس اياد ظهيرة اليوم التالي منغمسا في الكتابة فدخلت عليه سلوى بفنجان قهوة ووضعته امامه بهدوء وخرجت دون ان ينتبه اليها »**
اياد ـ ( بدأ يكتب بصوت مسموع ) :ـ
كان صيفا رائع الطلعة كالقداح ضحكا
كان ضحيانا رخيا
كان من اجمل ما في العمر طرا
والتقينا
**( ودخلت سلوى ووقفت امام اياد وبدات تملي عليه ويكتب ) :ـ**
انتحلنا صفحة بيضاء لاخبرة فيها
وادعيناها حياة لكلينا
وتواطأنا حفرنا الف بئر
ودفنا الف سر
« ورفع اياد راسه اليها وتوقف عن الكتابة ورفع فنجان القهوة مرة واحدة » :ـ
الف شـــكر
قهوة مثل الرحيق
واسمعيني
« فسحبت كرسيا وجلست امامه فاعطاهـــا سيجارة واخذ لنفسه سيجارة واشعلها واستأنف الحديث » :ـ
كنت طفلا ابن ست او يزيد وتلقاني هنود
قلت من ؟
قالوا كبار امراء
قلت اهـلا
واحبوني كثيرا
وافقت النوم في عيني عيد ..
وتولاني نعاس كالحرير
ثم مر الموكب الاعظم في هودج فيل
واناخوا فيلهم في مرج ريحان وزعتر
ومشوا نحوى حناء وعنبر

قلت من ؟
قالوا كبار امراء
قلت اهلا
**واحبوني كثيرا**
وافقت النوم في عيني تكبيرات عيد ..
وتولاني نعاس كالحرير
ورأيت الهودج الاخضر في غيمة مسك
وافقت النوم فى عينى فجر
وتولانى نعاس كالحرير
وتلقاني هنود امراء
يحملون العيد والاعراس في هودج فيل
واناخوا فيلهم فى مرج نعناع وخردل
ومشوا نحوى خفافا
ومشوا مسكا وحناء وعنبر
قلت من ؟
قالوا كبار امراء
قلت اهلا
سألوني انت من ؟ قلت : غريب
وسقوني قهوة قالوا : تدلل
واقفت الهودج الاخضر في عينى اعراس وعيد
وتولاني نعاس كالحرير
كنت طفلا ابن ست او يزيد
سلوى ـ تابع اكتب
( وبدأت تملي عليه ) .
كنت غضا
ساهي العينين غرا
واذا شئت بغيلا ، كنت طفلا
تحسن التدخين فى المهد صبيا
وتواجهنا على رف عتيق من رفوف المكتبه
رف قلبى اذا تناولت كتابا
جلت اللهم تلك الموهبه ...
وتقابلنا على منضدة نقرأ سفرا عن بقايـــا
التجربه
عن بقايا الاثم في سلة خوص طاف فى النهر
يتيمـــا
كنت ذاك بزى الراهبه
وتقابلنا على منضدة نقرأ سفرا
انت فى جزء وعندى باقي السفر ولما نحترق
بالتجربه
واستعرناه كتابا عن بقايانا اشتعالا وسط يم
فى سفينه
عن خطايانا التي لم نرتكب بعد واثام دفينه
اياد ـ « يواصل الكتابة بصوت مسموع » :ـ
اي سفر ؟ اى شيء فى كتاب عن خطايانـــا
الدفينه ؟
سلوى ـ ( وهي تملي عليه ) :ـ

انما تذكرة املي **عليك**
قصة يبتاعها الناس كتابا من يديك ..
تابع اكتب
ورجعنا بعد اسبوع تلاقينـــا عـلى الـرف
ارتجافا
وتبادلنا بصمت كل ما قد يشعر المرء بذنب
اذ تبادلنا الهوى جزئى كتاب
عن خطايانا التى لم نرتكب بعد ولم نبلـــغ
سفوح التجربه
كنت اذ ذاك بزي الراهبه
اياد ـ ( يكتب بصوت مسموع ) .
انا لا اذكر شيئا عن لقاء عند رف من رفـوف
المكتبه
انا لم اقرأ كتابا عن بقايا التجربه
سلوى ـ « وهي تملي عليه »
تابع اكتب
واصل اكتب بع كتابا
بع بقايا التجربه
اخبر الناس انطوى فصل وحل الصيف حرا
وتواجهنا وقد اجهضت طفلا
انت وغـد
اكتب افضحنى حياة مسرحيه
**( واجهشت بالبكاء فتوقف اياد عن الكتابـة وقام فوقف خلفها واضعا يديه على كتفيها ودافنـــا وجهه فى شعر راسها ) : ـ**
اكتب افضحني وقل قالت على الطفل رسوم
من يسوع
وعلى عينيه رفات شموع
وانتهى امرى ودعت حياة الدير احرقت بقايا
الراهبـــه
وتواجهنا على منضدة نشرب شايا فى فنـــاء
المكتبـــه
( والتفت الى اياد بشوشة والدمـــوع فـــي
عينيها ) :ـ
وتبادلنا حديثا عن هنـود يحملون العيد
والافراح فى طبل كبير
عن هلال الفجر يخضر على الشباك في فـــي
النخيـــل
وزرعنا الهيل آه الف آه
وزرعنا الهيل فى حر اشتباكات عروق
الزنجبيل .
« وقامت وامسكت يدي اياد بحرارة وتوجهت
اليه بلهجة فيها توسل وضراعة واعتذار » :ـ
كنت غضا
كنت اذا ذاك بريئا
كنت لم تبلغ حدود التجربه

( حرر اياد كفيه من يديها برفق وجلـــس امامها محاولا استئناف الكتابة ومفترضا انها ستواصل الاملاء من حيث انقطع عن الكتابة ):
فيه رسم من يسوع ؟؟
سلوى ( وهي تمزق الاوراق التى كتبها ) :ـ
انت وغــد

## الفصل السادس

**« وجلس اياد وسلوى في بيتهما يمضيان عشية نفس اليوم مثلما امضيا عشية الامس يدخنان ويشربان ويصغيان الى سمفونيـــة بيتهوفن التاسعة ...**
**قامت سلوى واوقفت الموسيقى وتحدثت الى اياد وكأنها تواصل حديثا جاريا » :ـ**
**..... وزنت امي سرا**
**وعرفت السر مارست احاسيس الدعارة**
لم تعد اما كما كانت طهورا
ولعقت العار خزيا بمراره ....
وانقضت اوزار حرب الشعب وانزاحت غيـوم مدلهمـــه
واتى بعد غياب كل بعل يحمل النصر خفيفا
ويداري الشك طودا من رصاص
وابي يستطلع الحال ، وامى ... الف عار
اتطيق امرأة انكار حال
« اصداء » :ـ
مستحيل ، لو يزول الظل لا تفنى الجبال
سلوى ـ ودخلت الدير كي انجو بنفسي
ودخلت الدير كي انسى خيانات لامي
وأوارى الف طود فى ظلال ....
ومحال يا اياد .... ومحال
لا يزول الطود فى الظل ولا
تضمحل الارض ان جن الظلام
ونزلنا السوق يوما شاحبات
ومشينا طرب الالوان فى الاعراق نار
ورجعنا طرب الالوان فى الفستان عار
وبكينا ندما ثم اعترفنا
اياد ـ ولماذا كل هذا ؟
انت أغلى من بقاياك واغلى
من بقايا الدير اغلى
من تقاويم بلت راحت وولت
انت بعد اليوم سلوى
سلوى ـ وخيال في كتاب
يستعيد الماضي الخلاق لا يعني حياة
فوق ما تعني بقايا التجربه
أسفا صليت في حضنك واشتمت عيوني قدميك
أسفا ضيعت عمرا في ثنايا شفتيك
انت يا من انت من صيرتني فصل كتاب
أسفا يبتاعني الناسه كتابا من يديك
اياد ـ ابدا لا ، لست فصلا في كتاب
لا ولا شخصية حدا وتعريفا وفردا
انما النوع ولا الفرد سيبقى في سفـــوح التجربه
محض نوع ، محض انماط امراه
بعضهن الاسم هند
بعضهن الاسم سلوى
بعضهن الاسم مجهول وينسى
ثم يبقين ظلالا فى سفوح التجربه
محض انماط اناث
محض انماط لنوع
محض رسم وخيال لنساء
نعبد المرأة من جوع نسويها الها
نأكل الرب وتبقى
صنما انثى بقايا
وظلالا في سفوح التجربه
في سفوح الدين دين المسغبه ..
واسمعيني يا نساء !
هو دين العطش الاكبر فى الصحراء لا نعبـد ربا
نعبد الماء سرابا
نشرب الماء وننسى الماء دينا
ويظل الماء معبودا دفينا
في بقايا ذكريات العطش الاكبر فصلا في كتاب
يستعيد الماضي الخلاق لايعني حياة
غير ما تعني بقايا التجربه
« ترفع الكأس وترشه على صدر اياد غاضبة فى انفعال شديد » :ـ
محض دجال تبيع الحب انماط اناث فـــي كتاب
يستعيد الحب فى السوق رخيصا
وحياة مسرحيه
**« ورن جرس باب الدار فابتسمت سلوى في الحال وكأنها لم تنفعل قط » :**
اسرع وبدل .. حضر الزوار عجل
**( فخرج اياد وتبعته سلوى .. وعادت سلوى بعد لحظات محتفية بناصر ونجاة ) :ـ**
اجلسا ... اهلا وحبا بكما
اجلسا ... بيتكما
نجاة ـ « وهي تجلس » :ـ
واياد ؟
ناصر ـ « وهو يجلس » :ـ
نائم ؟

سلوى ـ « وقد جلست سعيدة » :ـ

بل سيحضر في ثوان

نجاة ـ « سائلة سلوى » :ـ

نمتما ؟

سلوى ـ « مغمضة عينيها تعبيرا عن السعادة » :ـ

ملء عين الليل اغفاء حريرا

( ودخل اياد فسلم على نجاة وناصر مصافحا وجلس الجميع ) :ـ

نجاة ـ ( متجهة الى اياد وسلوى بشيء من مرح عابث ) :ـ

احزرا امرا ظريفا

سلوى ـ ( ببشاشة ) :ـ

اى امر ؟

نجاة ـ احزرا من يدخل الان علينا ؟

اياد ـ زائر ؟

نجاة ـ انتذكي

سلوى ـ ( سائلة نجاة ) :ـ

ارأيناه حديثا

نجاة ـ ليلة الامس اتى في بيتنا

**( ورن جرس باب الدار في الحال .. وظهر الارتباك على سلوى بشدة فارتجفت وتفصدت عرقا وفتحت عينيها واسعتين محدقة في الفراغ وانهارت مغشيا عليها فالتفوا حولها للاسعاف ودخل الطبيب وساد الغرفة ظلام لا يرى فيه احد احدا )**

**( الختام )**

سلوى ـ تقف فزعة وتصرخ :ـ

مستحيل ومحال

كذب هذا وتلفيق خيال

**( وانهارت مغشيا عليها وساد الغرفة ظلام )**



## يوميات

# أشياء عن تاج الممثل وملاحظات أخرى

بقلم
عزيز عبدالصاحب

**يوصي الموسيقار السوفيتي بروكوفيف ارام خاجاتوريان : [ اكتب كل اكتشافاتك دون أن تنتظر نضوج التاليف الموسيقي في كيان كامل . اكتب كل القطع الصغيرة المثيرة للاهتمام والمقاطع التي ترد الى ذهنك ، ولا تهتم بالترتيب وبعد ذلك تستطيع ان تستخدم هذا « الطابوق » في بناء الكونسرتو الذي تريد بناءه ] .**

**كم ينطبق هذا القول حين نجمع ادوات الشخصية المسرحية التي نريد تمثيلها .. حين نبحث عن « طابوقها » .. عمرها وعاداتها .. عن تركيبها النفسي وتكوينها الجسدي من اجل بناء متكامل مميز نخرج به على المسرح .. يجب ان نتذكر دائما عش العصفور كيف تم جمعه وبناؤه ؟. وما تجمعه النملة ليوم الشتاء .. يوم التجربة ..**

كذلك العمل الفني عند الممثل لا بد أن يمر بمرحلة التجميع ومن ثم التنامي للحظة الابداع الاخيرة.. يوم مواجهة الجمهور عند العرض المسرحي .

ان يومياتي هذه لا تشترط التسلسل اليومي .. انها رصد سريع لنفسي ولما يحيطني .. انني كثير الرجوع اليها .. اه يا روحي كم أنت مليئة بالاخطاء ، وكلما توغلت في المسير كثرت هذه الاخطاء .. لا خوف من الخطأ عند استمرارية العمل المسرحي .. التوقف هو الموت .. هو الخطيئة التي لا تغتفر .

**انني مولع هذه الايام بما يسميه « بولسلافسكي » ب « تصوير الشخصية » او ما يدعونه بالتقمص والتجسيد .. مولع « بتاج الممثل » تقول سونيامور : [ يعتبر ستانسلافسكي التجسيد تاج الممثل وقمة فنه فاذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية فانه يخل بالفن المسرحي ، فان أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج بها وهو واجب من واجبات الممثل المهمة . ]**

انني سعيد بهذا التشخيص لقمة فن الممثل بالرغم من معرفتي القديمة به .. أشعر انني ازاء كشف جديد .

[ وحين كان سفردلين(١) يتقمص بطله كان لا يغير تسريحته أو هيأته أو مشيته وحسب ، بل كانت روحه أيضا تتغير ] .

في مسرحية (قرندل) تاليف طه سالم فكرت جديا في شخصية « الشريف الثاني » التي أسندت الي .. كانت الشخصية من ناحية التاليف مسطحة .. خالية من العمق .. كنت في السابق أمثل أدوار الرجال الصامدين . فلاحون يقاومون الظلم والاقطاع .

أناس من هذا الشعب الطيب البسيط .. كانت أدوارا شابة مليئة بالحدة والتوتر .. متشابهة الى حد ما .. كدت أضجر من تكرار نفسي .

**اما الشريف الثاني فيختلف تماما عما الفته من ادوار .. حسنا .. انني اعمل مع مخرج ذكي .. مخرج خلاق وعلي ان انفتح على ملاحظاته لا سيما وهي التجربة الاولى التي يخرج لي فيها .. اذن .. لابد من التفكير بشخصية جديدة لا تمت لشخوصي السابقين باية صلة .. ولابد ايضا من ملء الفراغ الذي تركه المؤلف في هذه الشخصية .**

ـ الشريف الثاني ـ هو امتثال للتفسخ البرجوازي . للترهل الذي يصيب هذه الطبقة الغارقة في خلافاتها التافهة .. ثمة ثلاثة أشراف في المسرحية الاول يقول ان البيضة التي باضها طائر النسر ـ بيضة ذهبية ـ يعترض عليه الشريف الثاني فيصر على ان البيضة التي باضها طائر يشبه الطاووس ـ بيضة فضية ـ أما الشريف الاخر فيقول أن البيضة التي باضها طائر يشبه البراق ـ بيضة لا فضية ولا ذهبية ـ . انهم غارقون في حلقة مفرغة من الجدل والخصام ـ أما الشعب فيعيش انسحاقه وجوعه دون أن يهتم بامره أحد .

**فكرت في ايجاد تجسيد لشخصية الشريف الثاني .. طعم جديد لا سيما وان في الشخصية متنفسا للكوميديا .. اتعبني ذلك في البداية .. ازدحمت في راسي الاسئلة والرؤى عن الشخصية فما دمت لا اريد تكرار نفسي علي ان ابدا خلقا جديدا .**

واخيرا جاءت اللحظة الحاسمة.. خطيت لنفسي وضعا جسديا يشبه الطاووس .. شموخ في الراس .. ارتفاع في الصدر .. أما المشية فخطوات قصيرة فيها تبختر وخيلاء .. واخترت أيضا طبقة صوتية ناعمة .. رقيقة .. أما حركات اليدين فقريبة من حركات النساء فيها انسياب ورشاقة .. وحين بدأت بتطبيق ما رسمته وتخيلته في ذهني ، فرح المخرج لهذا اللون الجديد وتحمس له فزادني ثقة في تركيزه .. لقد وجدت في هذا الشكل ادانة حقيقية لمثل هذه الطبقة المتخمة الملتوية .

ان المحافظة على إستمرارية التقمص والتركيز عليها طيلة وجود الممثل على المسرح ..

ان الابتعاد في اللعب عن كل ما يشغل الذهن هو سر نجاح الممثل وتفوقه لان : ـ الرئيسي في الموضوع هو اللعب نفسه . اقسم لك انني لا افكر بالربح . رغم حاجتي الى المال .. ان حماس اللعب لا يضاهيه شيء اخر . ـ

**هكذا يتحدث دستويوفسكي لحبيبته عن لعب القمار .. كم ينطبق هذا القول على لعب الممثل لدوره .. الاستغراق .. لا شيء سوى روح الدور .. الهوس في الشخصية التي يلعبها الممثل .. حيث ينسى حتى فقره وحاجته .. انه الاستغراق العظيم في التقمص .. حالة تشبه جريان النهر واستمرارية الحلم ..**

**فاي حماس كان يكتنف راقص الباليه نجنسكي عند الرقص ؟**

**اي عالم كان يغرق فيه الرسام فان كوخ عند رسم لوحاته ؟**

نعم . اللعب .. كل في مجال فنه .. حيث يتم الخلق .. الابداع .. وهذا لا يأتي الا بعد تدريب طويل وجهد كبير .. فعلى الممثل الا يفرط بتمارينه ، لان كل تمرين يعني اضافة جديدة اليه . ان الابداع هو سلسلة الاضافات المتقدمة التي يحصل عليها الممثل من التمارين .. فعلى الممثل ان يلازم النص باستمرار .. فسواء تم الحفظ والحركة وتصوير الشخصية وتقمصها .. عليه ألا يفارق النص ، فبمراجعته المستمرة تستجد امور وابداعات غير متوقعة تضفي على الشخصية المسرحية امتلاء وتفهما لم يحصل عليه الممثل من قبل .

**في احدى المرات انقطعت عن مراجعة النص اياما عديدة معتمدا على ذاكرتي في حفظ دوري وتتبع ملاحظاتي التي سجلتها عن الشخصية . ان الالتصاق بالنص والانتباه الدائم هما الجسر الموصل الى التقمص .. الى اللعب الحقيقي الفعال .**

وحين لا يلعب معك الممثل الاخر دوره بحيوية واخلاص يؤدي ذلك الى هبوط مستوى التمثيل بشكل عام لان اليد الواحدة على المسرح لا تصفق .. من المؤلم حقا حين يمتلك الشعور الحقيقي بالشخصية التي تؤديها وتبدأ في التعبير عنها وفجأة ترتطم بهبوط الممثل الاخر وعدم توصيله .. يحدث أحيانا انك تستطيع انتشاله من الهبوط والتأثير عليه بقوة شخصيتك وبالتالي سحبه الى مواقع الدور ولكنهم قليلون جدا اولئك الممثلون عندنا ممن يستجيبون اليك بسرعة وبالتالي ينقذون أنفسهم من التردي في هوة البرود والتحجر .

اعرف ممثلا قديما جمعني واياه مشهد مسرحي .. يدخل علينا مجروحا برصاصة في كتفه ولكنه مع الاسف يتقدم الينا باردا كالثلج رغم سيل الدماء .. فاقدا حماسته لدوره ولشخصيته .. فيبدأ العرق يقطر من جبينه وأحيانا تتعثر في فمه الكلمات وحين انتهى التمثيل ثم

يستطع كتمان خجله فبادرنا قائلا :
ـ « انني غير مقتنع بالشخصية .. إنني لا أحبها .. ان المخرج فرضها علي فما باليد حيلة » .

ولو صمت هذا الممثل لكان خيرا له ، لان هذه الاعذار لا تغير من واقع الامر شيئا .. فحين تكون على المسرح تكون أمام المسؤولية .. ان المتفرج لا يفكر بمثل هذه المعاذير فهو يريدك حيويا .. مقنعا .. ساخنا .. ولن يرحمك ..

لا محل للتبرير عند الممثل فمن واجباته الاولى أن يكون مطاوعا لكل دور يسند اليه هذه الطواعية التي تشبه الماء أما الادوار فهي الاواني المستطرقة وعلى الممثل أن يأخذ شكل الإناء .

ومهما كان تاريخ هذا الممثل ومقدرته فلن يسامحه الجمهور حين يفقد حماسته لدوره وبالتالي لن يشفع له تاريخه الفني بشيء . ففي خبر أخير تناقلته وكالات الانباء في العالم من على مسرح ـ الصالة الكبرى للموسيقى ـ في باريس ـ فشلت الممثلة الفرنسية ـ ماري جوزيه ديبر ـ في أداء دورها في احدى المسرحيات فقام المتفرجون من كراسيهم وأخذوا يصفرون ويزعقون ويرمون الممثلة ومن معها بعلب السكاير الفارغة . والمعروف أن ـ ماري جوزيه ديبر ـ تعتبر واحدة من أشهر ممثلات المسرح في فرنسا ـ . فهل نفعتها شهرتها في دفع هذا الفشل الذريع .. والحوادث على ذلك كثيرة .. وفي رأيي لا يوجد أقسى ألم في العالم من عدم شعور الممثل بدوره .. انه الموت بعينه .. ولكنه موت بطيء .. في يوم ما عشت هذه التجربة القاسية .. فقبل دخولي المسرح بدقائق ، كنت قلقا .. مرتبكا .. لم يحصل لي ذلك في الليالي السابقة .. كنت خاضعا لشعور بالندم غريب .. قرب وقت دخولي المسرح ولم أستطع التخلص من وطأة هذا الشعور .. حاولت التركيز على دوري قبل خروجي فلم أفلح .. حاولت الإسترخاء فلم أجده .. فدخلت المسرح متوترا .. عصبيا .. فانعكس ذلك على أدائي وعندها فقدت حماستي لدوري وغدوت كالآلة .. أتحرك بلا حياة .. بالخجل .. أين ذهب تركيزي واسترخائي ؟ .. لا أدري .. وحين انتهى التمثيل رجعت الى الفندق كئيبا تأكلني الملامة .. وحين راجعت نفسي عرفت أسباب ذاك التوتر والقلق .. ثمة أمور حياتية خاصة لم أستطع التخلص منها فداهمتني على المسرح بل تضخم الاحساس بها ..

**على الممثل حين يأتي المسرح ان يكون صافي الذهن تماما .. مستبشرا لاستقبال عرسه فالليلة ليلته كما يقولون وعليه ان يتحكم حتى بنوع غذائه ، فلا يأتي المسرح ومعدته ممتلئة او جائعا خائر القوى او مرهقا بفعل التفكير بامور جانبية .. ان كل ذلك سيؤثر على عمله شاء ام أبى .. عليه ان يختلي مع دوره خلوة المتصوفين المنصرفين في التوجه الى الله .. ستقولون هذه امور بدهية عرفناها في الدراسة وفي مطالعاتنا العامة ، ولكننا ـ مع الاسف ـ سريعا ما تنساها او نتناساها .. فما أصعب البدهيات .. أليس الصدق الفني بدهيه ؟.. وكلنا يعرف ضرورته .. ولكنني اتساءل هل نستطيع ان نحافظ على ديمومة صدق الاداء من على المسرح ؟ او في الحياة بشكل عام .. ان الصدق صعب ويتفاوت عند الاخرين .. رغم انه بدهي وواضح .**

أخيرا .. امل أن أقدم الشريف الثاني بثوب جديد يقنعني على الاقل فانا صعب الاقتناع ..

## روح الفن

ـ حبوا الفن في أنفسكم ولكن لا تحبوا أنفسكم من خلال الفن ـ هكذا يؤكد ستانسلافسكي مقولته العظيمة يؤسفني إنني لم أحفظها نصا ولكن أوردت ما معناه ـ دفاعا عن روح الفن وجوهره الاصيل .. فالفنان الذي يستخدم الفن لاغراضه الشخصية ونزواته العابرة هو فنان اناني .. مغرق بالنرجسية .. ولن يتجاوز نفسه وبالتالي ينتهي كفنان لا محالة ..

نسمع كلمات كثيرة من بعض شباب الممثلين يوجهونها للماكير :
ـ « لا تضع لي بودرة كثيرة فوق رأسي ، ان صديقتي في الصالة وأخشى ان تراني كهلا يملأ رأسي الشيب » .

وفي مرات عديدة يدور هذا الحوار بين المخرج وممثله :
ـ اخلع هذا الثوب وابدله بغيره .
ـ لماذا ؟
ـ أنت فلاح في الحقل ، ولست في حفلة كوكتيل .
ـ ولكن ..
ـ اخلع هذا الثوب وابدله بآخر عليه اثار العمل .. عليه غبار الارض .. رائحة الحصاد .
ـ أريد أن أبدو أنيقا نظيفا ، أليس هذا من حقي ؟
ـ كلا . ان حقك الوحيد هو ان تبدو فلاحا .

وأخيرا يذهب الممثل ممتعضا لابدال ثوبه الجديد اللماع بآخر عليه اثار العمل ..

ان هؤلاء الذين لم يمتثلوا لروح الفن ولابعاد الشخصية التي رسمها المؤلف ، المهتمين باناقاتهم ونضارة وجوههم على حساب الدور أحرى بهم أن يغادروا المسرح لدور عرض الازياء فذلك أجدر بهم .

## تعال نكتب حوارا

اعتدت في أوقات الاستراحة بعد التمارين .. أن اشترك وبعض الزملاء في كتابة حوار .. أي حوار .. انها خير طريقة للتدريب على كتابة الحوار المسرحي فكنا ننطلق بمناقشة شتى الامور .. فنسجل أشياء كثيرة .. عن النفس والجنس والفن بلا حدود .. كنا نتدرب وقتذاك على مسرحية ـ حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ـ لسعدالله ونوس واخراج جاسم العبودي .. ان في المسرحية اسهابا كثيرا وحوارا مملا يحتاج الى حذف وتشذيب ولكن المخرج لا يريد أن يستعمل مقصه.. لا أدري لماذا ؟.. وخاصة الحوار الذي يدور بين ـ المخرج والمؤلف ـ وهما من شخوص المسرحية ، فهو حوار لا يعدو عن ثرثرة لا تجدي نفعا في البناء الدرامي ، ولقد انتبه جميع العاملين لهذه الحقيقة .

و ـ حفلة سمر من أجل ٥ حزيران ـ تحتاج لتقديمها في كل الظروف في وطننا العربي وفي لغتها العربية ما دامت تخاطب الامة العربية جمعاء ، و ـ حفلة سمر ـ طرحت تشخيصا رائعا .. جريئا .. لهزيمتنا في حزيران .. وفي طريقتي الخاصة في كتابة الحوار دار هذا الحديث القصير عن لغتها انا وأحد ممثلي المسرحية الفنان سامي عبدالحميد ، فبادرته قائلا :

**ـ لنبدأ بمشروع حوار . ما رأيك ؟**

**ـ في اي موضوع ؟**
**ـ تختاره انت .. اي شيء .**
**ـ ولماذا ؟**
**ـ للتجربة ليس الا .**

**ـ لا أدري لماذا أتصور ان مشاهد القرويين في مسرحية حفلة سمر . يجب ان تكون بلغة شعبية وكذلك حوار المتفرجين .**
**ـ لا يمكن .. لان المسرحية كتبت بلغة فصيحة ووحدة اللغة ضرورية .**

**ـ المسرحية معاشه يا سيدي فيجب ان تكون اللغة أيضا معاشه .**

**ـ يجب ان يسري ذلك على جميع الحوار .**

**ـ ولم لا . كان المفروض بسعد الله ونوس ان يفعل ذلك ، واعتقد انهم هناك في دمشق عملوها بشكل قريب من لهجتهم .**

**ـ لو قدمها الجزائريون في لهجتهم لما فهمنا منها شيئا .. ليست اللغة مشكلة .**

**ـ صحيح . ولكن ما الهدف من تقديم مثل هذه المسرحية . اعتقد انها مسرحية توجيهية ، يجب ان تخاطب الطبقات الشعبية ولابد أن تكون بلغة تفهمها تلك الطبقات .**

**ـ وحين تقدم بلغتها الحالية ، هل ستؤثر أم لا ؟ لا زلت اعتبر توصيل الممثل هو الاساس .**

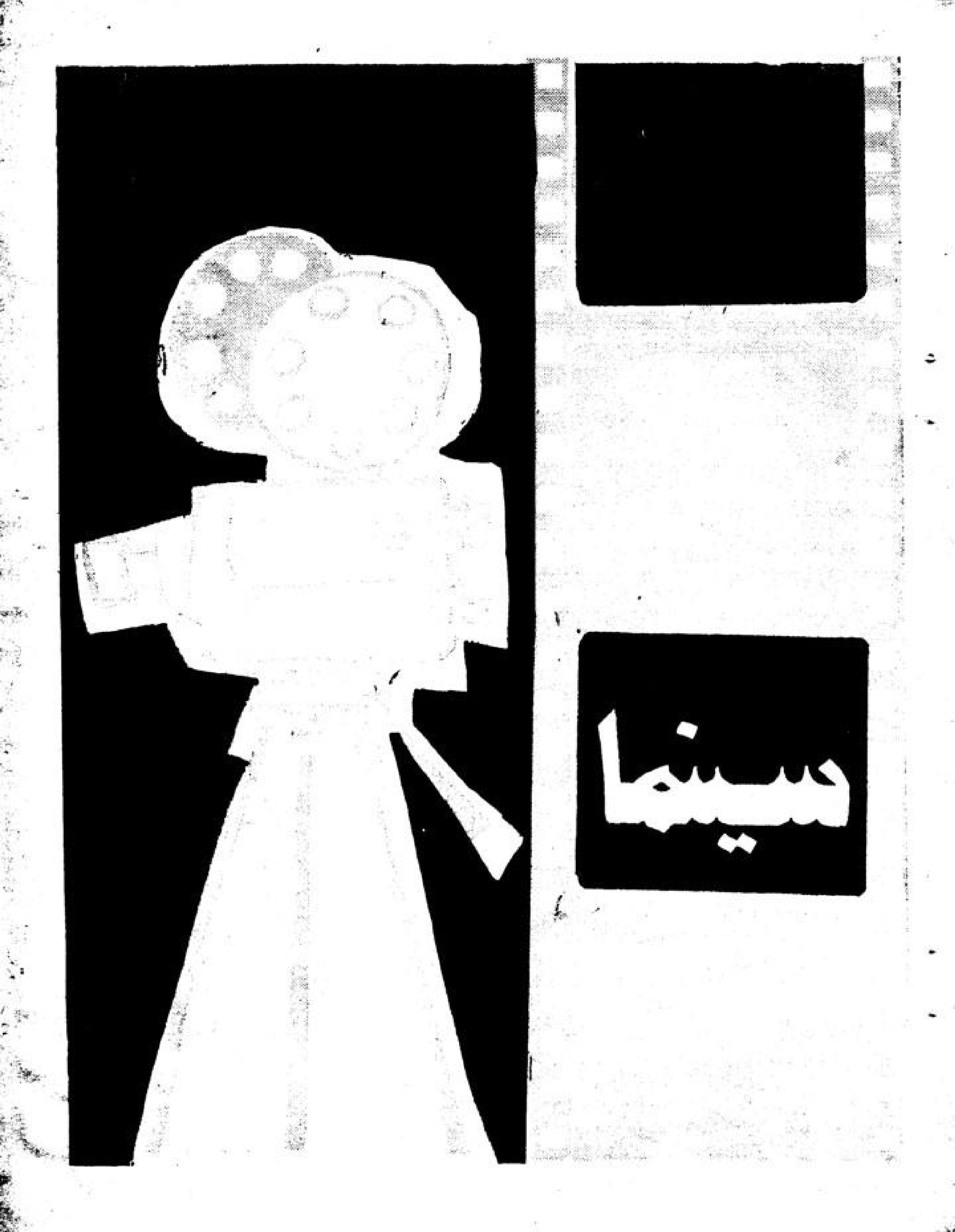
**ـ صحيح .**

وهنا انقطع الحوار بصوت مدير المسرح معلنا بدء التدريب وانتهاء وقت الراحة .. ولكن كم كان بودي لو دام الحوار .

**عزيز عبدالصاحب**

---

(١) من ممثلي السينما السوفيتية المعروفين .


سينما

# مخرجون عالميون

## ٤

# وليم وايلر

اعداد :
**صباح الزيدي**




لا شك في ان عـــددا كبيرا مـن رواد السينما في بلادنا ، يتذكرون بوضوح بضعة افلام امريكية عرضـــت في دور السينما بمختلف مدن القطـــر كفيلـــم « عطلة رومانيـــة » او فيـــلم « جامع الفراشات » او « الهمس العالي » واخيرا فلا زال فيلم « البلاد الشاسعة » يعرض في بعض المحافظات . أما بالنسبة لرواد السينما القدامى فلا اخالهم ينسون فيلم « مرتفعات ويذرنـــج » الذي اضطلـــع ببطولته ممثل المسرح البريطاني لورانس اوليفيه عام ١٩٣٩

لقد كانت هذه الافلام وأفلام اخـرى رائعة ، من تحقيق فنان كبير يعد واحدا من المع مخرجي السينما في هوليود ،ومن الدعائم الاولى التي قامت عليها السينما الامريكية منذ عام ١٩٢٧ وهو المخـــرج السينمي ويليم وايلر .



لقطة من فلم « الجابي »

ولد ويليم وايلر في مدينة مولهاوس بفرنسا في الاول من تموز عام ١٩٠٢ لابوين سويسريين وامضى هناك شطرا من صباه وشبابه تلقى خلاله دروسه العلمية من مدارس فرنسا ومعاهدها حتى دعاه قريب له يعمل في حقل الانتاج السينمي في الولايات المتحدة واسمه كارل لاميل . فكان ان حزم امره وعبر المحيط الى هوليود عاصمة السينما الجديدة . وملتقى اهتمامات العالم السينمي انذاك .. وفي ستوديوهات هوليود عمل وايلر صبي كلاكيت ودافع عجلة . وماسك اسلاك وملاحظ سيكربت . . فمساعد مخرج وهكذا ما ان حل عام ١٩٢٧ حتى كان وايلر يبدأ باخراج فيلمه الاول « الرعد الراكب » وكان بداية تمتاز بصبغة تجارية بحتة ومطبوعة بطابع الاستوديو الضيق . وفي الحقيقة استمرت هذه الصبغة وذلك الطابع يغلبان على الافلام التي اخذ وايلر يحققها بعد ذلك امثال « لون تراب » ١٩٢٩ و « تعال » ١٩٣٢ ثم « بيت قديم مظلم » ١٩٣٣ لقد كان خضوع وايلر كغيره من المخرجين الاميركيين لسيطرة ونفوذ ورغبات المنتجين سببا في بقاء افلامه تحمل طابعا محليا مكررا ينسجم في الغالب مع ما تتطلبه مصالح الاستوديوهات الكبيرة وشبابيك تذاكرها وينطوي على تفاهم شبه تام مع المتفرجين العاديين الذين هم غالبية رواد السينما منذ ذلك الوقت وحتى الان .

لقد كان النظر من الزاوية العلمية عملا لاينطوي





لقطتان من فلم « الجابي »



شيرلي ماكلين بطلة « الهمس العالي »

على شيء من العلمية ـ حسب المفاهيم التي اعتاد منتجو هوليود ان يقتاتوا عليها وهكذا تبقى مسالة ـ النظرة الخاصة للحياة ٠٠ والتعبير الذاتي للافعال ٠ وانعكاسات التجارب الذهنية لا تنمو وتتبلور الا ضمن النتاجات الفردية ومخرج ناشيء كوايلر في ظرف عصيب وضمن جهاز ميكانيكي كبير كالذي ذكرنا لا يمكن ان يغامر بتحقيق تلك الافكار والاحلام والرؤى الخاصة على اشرطة السلولويد الخام ٠ هذا من ناحية ومن ناحية اخرى ظل وايلر مستفيدا من اعماله التجارية باعتبارها تجارب عملية في اساليب الاخراج وتنطبق على الاساليب التي كان حشد من المخرجين يتنافسون على ابراز الجديد منها للجمهور والنقاد على حد سواء ٠

**وكان وايلر شانه شان العديد من المخرجين في هوليود يعمل وفق سيناريوهات محققة ومصنفة باتقان فهو لا يمتلك في تصرفه حيالها الا حق نقلها من الورق الى الشريط ٠ وعلى هذا المنوال ظل وايلر ينسج افلامه التجارية « يوميات محام » ١٩٣٤ « الجنية الطيبة » ١٩٣٥ ثم فيلم « خداع مسر » ١٩٣٦ وفي عام ١٩٣٧ بدأ وايلر بتحقيق قضايا ترمز الى أبعاد أكثر مما كانت ترمز اليه تلك السيناريوهات التي كان ينفذها بدقة شديدة فكان ان اخرج مسرحية ليليان هلمان « كانوا ثلاثة » وما ان جاء عام ١٩٣٩ حتى كان بوسع وايلر التحرك بحرية تامة وتحقيق الافلام التي تتفق وذهنيته بعد ان اختتم ممارساته التجارية وخرج منها بنتيجة عملية جيدة ٠ فاتجه الى الادب العالمي ليخرج فيلما رائعا باسم « مرتفعات ويذرنج » قصة برونتيه العالمية ومثله عميد المسرح الانكليزي لورانس اوليفيه ٠**

وخلال الاعوام العشرة المنصرمة استطاع ويليم وايلر تحقيق فيلمين حققا نجاحا تجاريا هائلا فلقد حقق فيلم « بن هور » التاريخي الذي حققه لانقاذ احدى شركات هوليود من الافلاس وقد حقق ايرادا صافيا بلغ ٤٠ر٠٠٠ر٠٠٠ دولار كما حقق فيلم « فتاة غريبة » الذي انتجه واخرجه منذ امد قريب وقام بتمثيله عمر الشريف وبربارة ستريسماند ايرادا بلغ ٢٤ر٢٦٨ر٠٠٠ دولار ٠

**وفي ختام حديثنا عن هذا المخرج الكبير نود ان نقول بان وايلر رغم ممارسته للتعبير من خلال عدسة الكاميرا وفق مناهج سينمية قديمة وفي حدود ـ ميزانسيني ـ سينمى تقليدي فانه يصنع افلامه بدقة وروعة تفتقدها المئات من الافلام النهجية الجديدة ٠ فرغم تعدد المدارس الحديثة في السينما فان مكانة ويليم وايلر وعمق تجربته مكنتاه من ترسيخ قدمه ووضع اسمه في قائمة كبار مخرجي السينما العالمية ٠**

وقد نجح هذا الفيلم نجاحا مرموقا لا سيما في بريطانية التي شاهدت عبقري مسرحها في أعظم رومانسياتها الادبية وفي الحقيقة ان الافلام الثلاثة التي حققها خلال أعوام ١٩٣٨ و١٩٣٩ و١٩٤١ « الجامحة » و « أعالي هورليفان » او « مرتفعات ويذرنج » و « الافعى » كانت تمثل ذروة اعمال وايلر التي ظهرت منذ بدأ عمله السينمي وحتى نهاية عام ١٩٤١ بل كانت أسسا راسخة لتطورات اكثر فهما وأشمل معنى وأكثف تقنية استعد لها وايلر فيما بعد ٠٠ اذ ما ان حل عام ١٩٤٢ حتى كان وايلر يحقق فيلما اقتبس قصته عن سومرست موم باسم « مسز منيفر » ومثلته غرير غاريسون امام والتر بيدجون وخلال أعوام ١٩٤٢ـ١٩٤٥ حقق وايلر مجموعة من الافلام الحربية كفيلم « المجدلي » ١٩٤٦ وفيلمه الرائع « اجمل سني حياتنا » عن سيناريو كتبه شيروود وتصوير كريك نولاند الذي يعتبر من اكفأ مصوري هوليود والذي قام بتصوير العديد من افلام وايلر الناجحة وقد قام ببطولة الفيلم فريدريك مارش ودان اندروز ـ وفيلم ـ اجمل سني حياتنا ـ يقف كعلامة بارزة من اعمال وايلر رغم نهايته السعيدة التي نشأت كقاعدة في السينما واستمرت حتى الساعة هذه ـ ويتحدث الفيلم عن ثلاثة من العائدين من الحرب وهم « مدير بنك وعاطل عن العمل ، وابتر » وكانت صيحة استغاثة ومرارة وانتقام لثلاثة رجال عادوا من ميادين القتال وقد انهارت معنوياتهم تماما وهو

اتهام ظل الفيلم يوجهه للحكومة الاميركية وللكونغرس الاميركي الذي زج بالشعب الاميركي في حرب شعلت فتيلها غارة اليابانيين الصاعقة على قاعــدة بيرل هاربر البحرية عام ١٩٤١ وتدميرهــم للاسطول الامريكي الرابض فيها •

**لقد ربح هذا الفيلم اكثر من جائزة أوسكار خلال عرضه في الولايات المتحدة كما انه كسر الرقم القياسي في الايراد بسبب لغته الحية التى كان يتكلم بها•• « اذا خسرنا موقعا عسكريا صغيرا في المحيط؟•• هل يتوجب علينا ان نعلن الحرب الشاملة ؟ » هذا هو مبرر احتجاج ابطال الفيلم الذي لم يرد بصورة مباشرة في احداث القصة •**

ولقد اعتبر هذا الفيــلم للضجــة التي أحدثهــا « مصدر شغب •• اذ دعت لجنــة النشــاط غير الاميركي هوليود كلها الى محكمتها التحقيقية ونزح كثير من الممثلين والمخرجين الى اوربا خوفا من ان تكون اسماؤهم قد وردت في تحقيقاتها وبعـــد ذلك سجن رجال هوليود العشرة بتهمة اهانة الكونغرس» وفي عام ١٩٤٩ اخرج وايلر فيلما بعنوان « الوارثة » الا انه مر دون ضجة ما • كذلك فيلمــه الثــاني « حكاية بوليس سري » ١٩٥١ ولكن فيلم « كاري » الذي حققه عام ١٩٥٢ من قصة للكاتب الاميركـي تيودور درايزر كان شريطا جيدا قام بتمثيله لورانس أوليفيه وجنيفر جونس بمهارة واجادة تامتين الا انه ليس بمستوى اعماله الادبية الاخرى لا سيما فيلمه الرومانسي العنيف « مرتفعات ويذرنج » الذي كان قد مثله اوليفيه سابقا •

وفي عام ١٩٥٣ حقق ويليم وايلر فيلما دراماتيكيا خفيفا مطعما بنكهة من الكوميديا الجريئـة مثلتــه اودري هيبورن ، بروعة واجادة ، امام العمــلاق كريكوري بيك الذي حاز بتمثيلــه المتقن في الفيلم جوائز عالمية ثلاث •• وكانت تلك الطرفة الشيقة عبارة عن عملية بحث ناجحة يقــوم بهــا صــحفي اميركي مغمور في مدينــة ما زالت تتعلق باهداب التاريخ •• لقد كان فيلم « عطلة رومانية » سياحة يقوم بها غريبان صحفي فقير ، واميرة فاتنة بين بقايا روما الامبراطورية، وملامحها الحضارية الجديدة •• فلقد كانت تلك الاميرة الرقيقة •• بخفتها وبساطتها حلما طفوليا شفافا تقيد في سأم المناخ الملكي القائم على الاتيكيتــات ، والرســميات ، والايمــاءات الدبلوماسية• فتفر منه ومن جو القصر المنظم بشبكة من الوزراء والحجاب والمراقبين الى اجواء الحريــة الفسيحة •• الامر الذي زرع البلبلة في القصــر ليتحرك بعد ذلك جهاز القصر وصحافته كلها للبحث عن الاميرة المفقودة •• وهكذا تتسنى الفرصة لذلك الصحفي الوافد ، والمطالب بتحقيقات فورية ان يعثر فجأة على شابة صغيرة نائمة على رصيف عــلوي منعزل ، وحين يقارن بين ملامحها وصورة الامـيرة المنشورة في الصحيــفة التي في يده •• يدرك عن يقين انه وضع يده على الجوهرة المفقودة •



اودري هيبورن بطلة أغلب افلام وايلر

**وفي غرفته البسيطة ـ حيث استضــاف فتاته الغريبة •• تحس الفتاة ولاول مرة في حياتها معنى ان يمرح الانسان ، ويضحك ، ويتمازح ، وينكـ[illegible] بمل، حريته ••• وحين يخرجان للتجوال معا فــي مدينة روما •• وتحت نافورتهــا الحجــرية ••**

يتذوقان ( الرقي ) الروماني معا ويتمازحان تحت



فلم « فتاة غريبة »

مياه النافورات المتناثر تنسى الاميرة قصرها وكبرياء العرش نسيا تاما ٠

ويحل الليل ٠٠ ويقرر هو ان تعود هي الى قصرها ٠٠ ولاول مرة في حياتها ـ ثانية ـ وسيارتهما تقف بباب القصر الكئيب ٠٠ تشعر الاميرة بقلبها يدق للصديق الغريب ولاول مرة ايضا تجد ان ليس في مقدورها تمالك اعصابها فترمي بنفسها على صديقها وتعانقه مودعة بمرارة ٠٠ ثم تغادر السيارة مهرولة صوب القصر ٠٠ وفي اليوم التالي ٠٠ وعندما تدعو الصحفيين لزيارتها ٠٠ ويحضرون امامها ٠٠ تستعرضهم واحدا ٠٠ واحدا ٠٠ فتقع عيناها على صديقها ٠٠ فتبتسم له ٠٠ وتصعد الدمعة الى محجريها ٠٠

**وفي عام ١٩٦٣ حقق وايلر واحدا من افضل افلامه الاخيرة والتي ظلت لتحمل طابعا سايكولوجيا عاما فكان فيلم « الهمس العالي » الذي قامت ببطولته اودري هيبورن امام شيرلي ماكلين ٠**

ويتحدث وايلر في « الهمس العالي » عن مدرستين شابتين ، على قدر وافر من الجمال تفتتحان مدرسة للاطفال في قرية اميركية منعزلة ٠٠ ويتيسر للشابة الاولى « هيبورن » التعرف على احد الشبان الاغنياء فتنشأ بين الاثنين علاقة غرامية ٠ ويقرران الزواج ٠ وحين تشعر المدرسة الثانية ـ شيرلي ماكلين ـ بأنها سوف تفقد صديقتها اذا ما تزوجت تفتعل في المطبخ موقفا حادا تنتقد فيه زميلتها على التفكير في الزواج ٠٠ أو الاقدام عليه ٠٠

وخلال مواقف الفيلم المتقدمة تتلصص اعين تلميذة حتى المدرستين ٠٠ تراقب حركاتهن ٠ وتستمع الى الشجار الكلامي المنفجر بين الاثنين حيث تهرب الى جدتها فتهمس في اذنها بان ثمة علاقة عاطفية شاذة تجمع بين المدرستين الامر الذي يجعل المدرسة الثانية تنتقد سلوك صديقتها حيال موضوع الزواج ٠ ٠

وتثور العجوز فتركب سيارتها وتتجه صوب المدرسة وما ان تلتقي بالمدرستين حتى تثير المشكلة التي افتعلتها الصغيرة ورغم محاولة المدرستين الرد الا ان العجوز تصر على كون ما روته الصغيرة حقيقة، الامر الذي ينشر في القرية جوا من التشكيك والحذر والخوف بين سكانها فيقررون جميعا منع اطفالهم من الذهاب الى المدرسة ٠٠ ويتأزم الموقف لكن تازما قديما يتطور بصمت بين المدرستين ورد فعل معاكس لدى الجدة التي اكتشفت كذب ما ادعته الصغيرة وارادت تصحيح ذلك الا ان الفرصة كانت قد فاتت لم تستطع اذابة غبار العاصفة التي أثارها لسان سليط لطفلة صغيرة ٠

وفي الوقت الذي تخلو فيه المدرسة من تلامذتها ٠٠ تزداد حدة النقاش بين المدرستين عندها ترتأي الاولى ـ هيبورن ـ الابتعاد عن الجو المحموم وتذهب لتقف بباب المدرسة لتتأمل الوضع بهدوء ٠٠

وخلال وقوفها يوعز اليها اللاشعور بالدوران في مكانها ببطء ٠٠ ثم التحرك صوب المنزل بخطى رتيبة ٠٠ ثم اخرى متوجسة ٠٠ وترفع رأسها فتنظر المبنى ٠٠ وشيئا فشيئا يخيم شعور سوداوي على نفسها ٠٠ فتزيد من سرعة خطاها ٠٠ ثم يتراكم الشعور فتسرع اكثر ٠٠ ثم تركض ٠٠ بعد ذلك تاخذ باللهاث ٠٠ والصياح ٠٠ مناشدة صديقتها ـ شيرلي ـ ان تجيب على صياحها ٠٠ وتدخل البيت ٠٠ لقد شعرت بأن شيئا ما قد حدث وحين تصعد الى الغرفة العليا تجد بابها مقفلا وتتناول مطرقة وتحطم الباب ثم تقف بباب الغرفة مشدوهة ، مرتعبة ٠٠ لقد شاهدت ساقي صديقتها معلقتين في الهواء وتدرك عندها ان صديقتها لم تتحمل عار القرية الظالمة وفراقها من جهة اخرى ـ فآثرت الانتحار ٠٠ بشنق نفسها من السقف ٠

لقد كان اروع ما في هذا الفيلم موقف « اودري هيبورن » الاخير ٠٠ عندما اندفعت بقوة اللاشعور لتكتشف سر صديقتها ٠٠ فقد كان مشهدا مثيرا ، وفريدا في السينما ، اذ قلما عالج مخرج استنتاجات ابطاله بتلك الطريقة التي عالج فيها وايلر استنتاج هيبورن ـ الباطني ٠٠ ولقد كان جليا تأثر وايلر بعوامل نفسية معينة السبب الذي جعل معظم افلامه الاخيرة تأخذ وقائع نفسية ٠٠ ففي ـ الهمس العالي نجد تلك السلوكيات المعقدة بفعل ثقل العوامل الاجتماعية التي نمت خلالها وتحملت مشاقها ٠ ٠

ولهذا فوايلر لا يبحث عن قضايا بديهية في عمله ٠٠ بل يؤكد على باطنية الفعل لا انعكاساته الظاهرية كما يفعل عادة مخرجو الافلام الاميركية والفرنسية والانكليزية ذات الطبيعة الشارعية أو

البيئية المعاصرة الصرفة ·· ان تأثيرات النظام الاجتماعي والسياسي على افعال الاشخاص ينتج مواقف معينة تتفاوت في صدتها ومداها ومخرجو الافلام التي ذكرنا قلما يبحثون عن الشخصيات الناضجة ضمن ذلك التأثير ان دراستهم تنصب على شخوص فارغة وهو دليل عجزهم عن فهم شخصيات أعمق ·· ان فهم الشخصية الانسانية ذات الفهم المعين والافعال المعينة لا يتجسد الا عند المخرجين الجهابذة ممن صرفوا سنينا من حياتهم على دراسة شتى مناحي العلوم النفسية والاخلاقية ·· وهكذا نجد وايلر متفوقا متمكنا من معالجة احداث افلامه ووايلر في ـ الهمس العالي ـ استخدم كل مايمكن ان تقدر السينما التعبير عنه ·· فيتحدث بحرفية الفن التقليدية مازجا ذلك بكبت يكتشفه المتفرج الذكي بطول عناء

ومن ناحية تكنيكية يلح وايلر على عكس المناظر الخلفية بوضوح فمما هو دارج في السينما الان هو بروز المناظر الامامية بوضوح بينما تظل المناظر الخلفية مظلمة مدلهمة ·· ان توضيح ابعاد الصورة بدقة فائقة من اهم مرتكزات عمل وايلر لذلك بدا واضحا ان العجوز عندما كانت تتحدث مع المدرستين من بعيد كانت تبدو معهن بوضوح ونقاء في وقت تتقدم كادر الفيلم حفيدتها واقفة خلف الجدار تستمع لما يقال بين النسوة ·· ان وايلر هو افضل من صور افلامه بهذا الاسلوب · ولعل احدا ما لا يوازيه في ذلك غير اورسون ويلز ··

**وفي عام ١٩٦٤ حقق فيلما اخر بعنوان « جامع الفراشات » الذي نحن بصدده الان ··**

والفيلم يحكي قصة شاب معقد نتيجة سخرية مزمنة جابهه بها المجتمع منذ صغر سنه السبب الذي خلق في نفسه شعورا بالنقص والكبت العاطفي مما سبب عجزه عن التلاؤم مع المحيط الانثوي وتولد في نفسه شعور بالانعزال والاستئناس بجمع الفراشات الميتة وحين يفوز بجائزة في احدى المسابقات يشتري بيتا قديما في مكان منعزل ويقرر العيش فيه ·· وخارج بيته القديم يستلطف رؤية فتاة جميلة كانت تمر يوميا في شوارع المدينة دون ان تشعر هي بذلك ويقرر في دخيلة نفسه ان يقوم بخطفها ·· وهكذا يستقل سيارته ويخرج مترصدا للفتاة وما ان يشاهدها تدلف في احد الطرق الفرعية حتى يصعد بسيارته اليها وبمنديل مبلل بسائل مخدر يهاجمها ويكم انفها لتسقط بين ذراعيه فاقدة وعيها بعدها يحملها بسيارته ويعود بها الى قبو اثثه في اسفل بيته القديم خصيصا لها ·

**وحين تعود الى رشدها تفاجأ بوجودها في ذلك القبو المنعزل وحين تستطلع الامر منه يبرر ـ فريدي ـ ترانس ستامب ـ عمله قائلا بانه كان يحمل لها في قلبه حبا خالصا ولما كان لا يجد في نفسه المقدرة على مصارحتها لخجله وخوفه من ان تسخر منه ·· يقرر خطفها !**

وفي القبو تعيش الفتاة ـ ميراندا ـ سامنثا ايكر حربها العصبية مع هذا الشاب الغريب ورغم انه كان يسعى الى كسب ودها واشعارها بالعاطفة نحوه بما يقوم به من خدمة تامة لها تزداد هي رفضا له واستياء من عملية خطفها الذي قام بتنفيذها · وتطالب باطلاق سراحها ·· حتى انها تقدم جسدها له عوضا عن تلك الحرية الا انه يردها بغضب قائلا بانه لم يخطفها رغبة بجسدها وانما لانه يحبها اذ انه لو كان يسعى وراء الاجساد لوجدها بكثرة ·· وفي احد المواقف يريها مجموعته النادرة من الفراشات لكنها ما ان تبصر الفراشات وتشاهد صورتها منعكسة على زجاج صندوق الفراشات حتى تقول بدعابة وألم ـ حسنا ·· والان ضممتني الى مجموعتك هذه ؟؟

وفي نهاية الفيلم تطلب ميراندا منه النزول الى القبو وحينما يتقدمها نازلا السلم الصغير تتناول مجرفة مطروحة جانبا وتوجه اليه ضربة عنيفة في رأسه وتطلق ساقيها تريد الفرار ·· لكنه رغم فقدانه لتوازنه ورغم انسكاب الدم الغزير على وجهه يستطيع امساكها وكبح ثورتها تحت وابل غزير من المطر وخلف غشاء كثيف من الدم ·· ثم يسحلها الى القبو وحين يروم الخروج ترتطم قدمه بسلك المدفأة فينقطع التيار الكهربائي عن المدفأة ويخرج هو ليغلق الباب خلفه بعنف ومن ثم ليركب سيارته كي يصل الى المستشفى ·· وبباب المستشفى يسقط فاقدا وعيه ·· ويمضي في المستشفى ثلاثة ايام ·

وبعد تلك الايام الثلاثة يعود فريدي الى بيته ويسرع حالا الى القبو وماان يفتحه حتى يجد ميراندا على فراش الموت ·· فلقد ماتت من الخوف ·· والبرد ·· والجوع ··

ولقد اخطأ وايلر في نهاية هذا الفيلم عندما ترك بطله يتحدث لنفسه قائلا « لقد اخطأنا نحن الاثنين ·· لقد اخطأت انا لانني الحت على ميراندا وكان يجب علي تركها عندما وجدتها على هذا العناد لابحث عن فتاة اخرى ·· بسيطة ·· طيبة يمكن لي أن أقوم بتثقيفها وتعليمها وفق ما اريد ·· كذلك اخطأت ميراندا عندما بالغت في عنادها تجاهي » ·

**ان وايلر في هذا الكلام يستجهل المتفرج ويعتبره غبيا لا يستطيع استشفاف موضوع الفيلم واستيعاب نتيجته الا ان هذا لم يقلل من كون ـ جامع الفراشات ـ هو من اروع افلام وايلر الاخيرة**

**٠٠ لقد استخدم مناخا متوازيا مع فكرة الحدث ووقوعه ٠٠ فعندما كانت ميراندا في اوج ثورتها وكان فريدي في منتهى مقاومته كانت الطبيعة تمطر بعنف لتنسج مع الحدث الواقع سمفونية ذات بعد مأساوي صاخب الايقاع ٠٠**

ومن الملاحظ ان افلام وايلر التي حققها في الستينات لا سيما « الهمس العالي » و « جامع الفراشات » قدمت نماذج من إلنفسيات المعقدة المكبوتة فالبطل فريدي في « جامع الفراشات » هو سلوكية معينة تشبه الى حد ما سلوكية المدرسة التي لا تستطيع فراق زميلتها فتقرر اعدام نفسها بالحبل في « الهمس العالي » ٠٠ كذلك نلاحظ في افلام وايلر ذلك الهارموني الهادىء المنبعث وفق سيناريو معد باكثر وسائل الكتابة تقليدية ثم ذلك التصوير الرائق المعتمد على اللقطات المتوسطة القريبة ٠ فمن النادر ان تشاهد لقطة عامة بل ان لقطات « جامع الفراشات » العامة لا تكاد تعد على اصابع اليد الواحدة ٠٠

وخلال الاسابيع الماضية عرض في بغداد احد افلام الويسترن الاميركية وقد اخرجه ويليم وايلر عام ١٩٥٨ ــ باسم « البلاد الشاسعة » وقام ببطولته نجمه القديم كريكوري بيك مع مجموعة من كبار ممثلي هوليود كـ جين سيمونز وكارول بيكر وشارلس بيكفورد وشارستون هيستون وبول ايفس وشوك لانزر وغيرهم ٠

**فلم « البلاد الشاسعة »**

---

(١) بعد افلام ماجستي وهرقل وجوليات والقائمة الطويلة من الجبابرة التي ظهرت بعدها وهي افلام ايطالية تحققت بعد نجاح فيلم « هرقل الجبار » الذي مثله ستيف ريفز وسليفا كوزينا عام ١٩٥٨ ٠ نقول بعد تلك الافلام ظهرت موجة افلام العصابات وهي افلام يحققها راسماليون امريكان في ايطاليا ومدريد مستغلين قلة الاجور التي يتقاضاها الممثلون والمخرجون والعاملون خلف الاجهزة الفنية وهناك فيلم الويسترن المنتج في هاتين الدولتين يقل من حيث التكاليف عنه في هوليود الى المستوى الثلث ٠٠ وهذه الافلام ذات موضوعات سخيفة مكررة وتعتمد على جوليات جديد ينتمي الى القرن التاسع عشر شانها في ذلك شان افلام الجاسوسية والسوبرمان ــ الكد ــ ٠

(٢) الويسترن : تعني افلام الغرب الاميركي وهي التي تدور حول رعاة البقر واللصوص والهربين والقتلة والفارين من وجه العدالة والعائدين من الحرب الاهلية والمهاجرين الى اميركا ٠٠ الخ ٠٠

(٣) يذكر بعض المعنيين بشؤون السينما انهم سمعوا من بعض المصادر بان مصور فيلم « جامع الفراشات » هو فنان عراقي اسمه قيس الراوي ولا نعلم مدى صحة هذا الخبر رغم محاولاتنا الحصول على تايتل الفيلم المذكور واذا كان الامر كما سمع الاخوة المعنيون فهذا فخر للفنان العراقي الذي اثبت في جميع المجالات قدرته وتمكنه ٠

(٤) يرجى ملاحظة العدد ٤٣ من مجلة الاذاعة والتلفزيون الصادر في ٢٥ تشرين اول ١٩٧١ تحت باب ــ افلام الشهر ــ حيث كتبنا مقالا نقديا عن الفيلم المذكور ٠

The Collector — films and filming-November 1965 35.

٢ ــ فنانون خلف الكاميرا د٠ هوشنك كاوسي ــ ويليم وايلر مجلة السينما العدد (٤٣) ١ تموز ١٩٥٦ بغداد ٠

٣ ــ تاريخ الفن السينمائي ــ جـ٤ جـ٥ ــ جورج سادول ٠

٤ ــ ملحق خاص بالسينما ــ جريدة النهار ــ الاحد ١٠ تشرين الاول ١٩٧١ ٠

# دراسة في جماليات السينما الغربية

**بقلم : فايسمان**

**ترجمة : عبدالهادي الراوي**

تعد النظريات الجمالية السينمائية وممارستها في البلدان الرأسمالية حاليا ، سلاحا مهما للفكر البرجوازي وطريقة للتأثير على أوسع الجماهير .

ان الطبقات الحاكمة في الغرب تقدر قوة السينما الهائلة ولذا لا تدعها تتحرر من سيطرتها .

ان تكاليف الانتاج المرتفعة وهيمنة شركات التوزيع ، والرقابة المباشرة وغير المباشرة ، كل ذلك يؤثر على الاتجاه الفكري للسينما ، علاوة على التأثير الآخر وهو الاقل ظهورا والاكثر مفعولا - الظروف الروحية التي يعمل في ظلها السينمائيون ، وتلك النظريات الفلسفية والجمالية التي تكون الاساس للفكر البرجوازي .

لقد تميزت السينما الغربية في السنوات الاخيرة بتعدد الاشكال وطرق التعبير وكمية ونوعية الافلام المنتجة وتعدد الاتجاهات الفكرية .

كما وان النجاحات الفنية في الدول الاشتراكية ، وفشل الافلام الرجعية المفضوحة قد قوى تطلع مثقفي الغرب نحو الواقعية الاشتراكية ، بل واقنع حتى منتجي الافلام الرجعية بالاخذ بنظر الاعتبار روح العصر ، ولهذا ، فالى جانب فيلمي « نائب من منشوريا » و « جدار برلين » الموجهين بشكل مفضوح ضد الاشتراكية ، ولتغذية الروح الشوفينية لدى المتفرج ، فالى جانب هذا النوع من الافلام ، تبرز أخرى ليست مفضوحة بهذا القدر ، لكنها ليست اقل رجعية كفلم « أطول يوم (في التاريخ) » الذي يروي قصة انزال الحلفاء في « نورمانديا » كحدث قرر نتيجة الحرب لكن الفلم لا يذكر كلمة واحدة عن دور وانتصارات الجيش الاحمر البطولية في دحر النازية .

**الفلم المذكور يستخدم اسلوب تناسي الحقائق التاريخية ويستغل كل ما في جعبة «الفلم الحربي» ليوحي للمشاهدين ، وخصوصا الشبان منهم ، تصورا خاطئا عن الحقائق التاريخية ونسبة مابذله كل حليف في دحر النازية .**

هناك شكل اخر للسينما الرجعية ، الافلام التي تمجد طريقة الحياة الغربية ، الحضارة الغربية ، « مبدأ تكافؤ الفرص » وما الى ذلك من المظاهر المزيفة لديمقراطية النظام الرأسمالي .

ان مثل هذه الافلام اكثر من ان تحصى ، فاغلبها - الافلام الغربية - تنمق بشكل او باخر ، الواقع القبيح للراسمالية وتغطي عيوبها .

وحتى في بعض الافلام التي تحمل في الظاهر افكارا موجهة ضد البرجوازية نجد افكارا غريبة عن الاشتراكية ، وهذا التناقض الظاهري يحمل معاني كثيرة : انه يعكس علامات اندثار بعض الاتجاهات في الواقعية الانتقادية ، ويبرز مدى التعقيد في تشابك العوامل الاقتصادية والاجتماعية والنفسية التي تؤثر في ابداع الفنان في المجتمع البرجوازي .

**ان اقل الفنانين شرفا لم يعد يريد تحمل مسؤولية الدعاية المفضوحة للبرجوازية الاستعمارية: انهم يدينونها ويبحثون عن قيم فكرية جديدة ، ويحاولون نقد النظام القائم ، لكن اكثرهم لا يزال بعيدا عن العلاقة الثورية بالواقع ، وفقط من هم اكثر شجاعة وفطنة يجدون القوة للتحول الى جانب الطبقة العاملة الثورية في السياسة والابداع .**

أما الاخرون وبالرغم من انهم يفهمون ان اسس الديمقراطية البرجوازية قد افلست، فهم لايستطيعون اتباع طريق اخر .

ان عداءهم للبرجوازية يكون احيانا سلبيا تماما؛ فهم يرفضون اذلال الانسان ويثبتون اندثار الشخصية الانسانية ، لكن ماذا يجب ان يحل محل الظروف اللا انسانية ؟ اية مثل عليا تستطيع ان

تلهم الانسان ؟ انهم لا يستطيعون الاجابة عن هذه الاسئلة .

ان رؤيا الفنان وموقعه في النضال الفكري يتحددان ليس بالدوافع أو المزاج الشخصي بقدر ما بالنتائج النهائية التي يوحيها الفنان للمشاهد عن طريق ابداعاته. وكثيرا ما يحدث ان الفنان ينقد بلا شفقة بعض جوانب او كل الواقع البرجوازي ، لكنه لا يستطيع ان يقترح على المشاهد طرقا لحل المشاكل الاجتماعية . واكثر من هذا ، انه غالبا ما يرفض كل امكانية لحل تلك المشاكل ، وهكذا وبدون ارادته يؤكد المزاج الاستسلامي والتشاؤم الاجتماعي ، ويحمل الانسانية ذنب العلاقات الاجتماعية اللا انسانية ويتهم كل البشر بانهم مذنبون وخاسرون منذ الازل وانهم غير قابلين للاصلاح ابدا .

عندما نحلل ظواهر السينما ونعمم الخواص الابداعية لبعض الفنانين والمدارس والاتجاهات الفنية ، يجب ان لا نسقط في الاجتماعية الفظة ونتسب للفنان الشريف صفة الدعاية الفكرية الرجعية ، ويجب أن لا ننسى انه مع كون الافكار الفنان تقدمية بشكل عام ، وتعاطفه الذاتي مع افكار السلم والديمقراطية ، وانسانيته ، فانموقعه كفنان يمكن ان يكون خاطئا او مضرا .

ان عدم وضوح وانتقائية افكار الفنان يمكن ان تسقطه تحت تأثير اكثر الفلسفات رجعية ، والتي تقوده الى نتائج غير متوقعة احيانا ، واحيانا الى نتائج معاكسة تماما للافكار الذاتية التقدمية التي كان يبدو انه يؤمن بها ، وهنا تكمن الصعوبة في تحليل بعض ظواهر الفن السينمائي في الغرب .

**عندما نقف ضد الادعاءات الرجعية المكشوفة في الفن يجب ان نقيم بهدوء، في الوقت ذاته ،انتاجات الفنانين التقدميين بشكل عام وان لا نتعامى عن تاثيرات الفلسفة وعلم الجمال البرجوازيين ، المضرة على هذه النتاجات**

في التركيب العام للوعي الاجتماعي للعالم البرجوازي الحديث ، يصبح التأثير المتبادل للفلسفة والفن اكثر عمقا وتعقيدا ، فكثير من التيارات الفلسفية الحديثة تتشابك مع الاتجاهات الفنية ، وقضايا علم الجمال والفن تكون محور النقاشات الفلسفية .

وحسبنا ان نتذكر ان مشكلة الانسان كشخصيته هي احدى المشاكل الحيوية في الفن الحديث ،وهي في ذات الوقت اكثر المشاكل عرضة للنقاشات الفلسفية ، وكانت هي المشكلة الاولى في المؤتمر الفلسفي العالمي الذي عقد في المكسيك ( ايلول ١٩٦٣ ) .

وعلينا ان نضيف هنا ان اكثر النظريات الفلسفية الجديدة ـ ( الوجودية ، السيكولوجية الفرودية ) كانت قد دخلت وعي كثير من فئات المجتمع البرجوازي من خلال الادب والمسرح والسينما .. اي من خلال الفن .

ولهذا السبب يتبين مدى اهمية تمليك بعض اتجاهات الفن السينمائي الغربي وتأثيرات التيارات الفلسفية و « الاستيتكية » البرجوازية .

ونعني قبل كل شيء التيارين الاكثر انتشارا : الوضعية واللا عقلية .

## الوضعية(٢)

الوضعية في شكلها الحديث « الوضعية الجديدة » ( يراها النقاد الماركسيون تيارا فلسفيا يستهوي اكثر ما يستهوي بعض المثقفين البرجوازيين المهتمين بالعلوم الطبيعية ) ، لكن تاثير التفكير « الوضعي » أعم من ذلك ، فهو يتغلغل في البحوث الاجتماعية ويؤثر بقوة على « الاستيتكا » والممارسة الفنية .

تكمن حقيقة «الوضعية» في محاولتها سلب الفلسفة خاصيتها العقائدية والتعميمية وتحقير ( تصغير ) المعرفة الفلسفية بشكل عام ، وتضع « الوضعية الجديدة » مطلبين فقط لبحث كل حركة في الفكر : « التجريبية المحضة » ، او « المنطق الشكلي الضيق » . ففي علم الاجتماع تعني « الوضعية » عمليا « الامتناع عن التغلغل في اعماق ظواهر الحياة الاجتماعية » ، فعلماء الاجتماع « الوضعيين » يعتقدون ، قبل كل شيء ، بوجوب الوصف البسيط والمباشر لكل حقيقة او حدث على حدة ، وفي « الاستيتيكا » تقف « الوضعية » ضد التساؤل عن مدى غنى المضمون في العمل الفني ومدى تعبيره عن حقيقة الظاهرة المصورة ومدى تغلغله في اعماق الحياة الاجتماعية ونفسية الانسان كشخصية .

**ان العقائد « الوضعية » عند التطبيق في الفن تظهر على شكل ـ وثائقية ـ تسعى لتصوير الحقائق الحياتية ، أو كما يقولون ـ الصور الحياتية ، بدون اية محاولة لفهمها او اعطائها تفسيرات فنية خاصة بها .**

وغالبا مايتحول الفنانون في هذه الحالة الى باحثين اجتماعيين او يهرع الباحثون الاجتماعيون لاستخدام آلة التصوير .

وبالطبع فان الفنانين والباحثين الاجتماعيين يستطيعون بهذه الطريقة ان ينجحوا في اكتشاف وقائع حقيقية تتكلم احيانا عن نفسها بنفسها .

لكن وبشكل عام ، ان علاقة الوضعية بالواقع

تقود الى الطبيعية العارية والى الامتناع عن الغوص في اعماق الظواهر وهذا مايظهر بوضوح في الافـــلام الاخبار التى قال عنها الناقد (أنري أجيل) : انهـــا اسفار غير دقيقة وغير محددة وغير كاملة تتبع مجرى الزمـــن ، بعكس التاريخ الـــذي يدرس الحوادث باسبابها ونتائجها ·

**يفسر النظريون والفنانون البرجوازيون النزوع لتصوير الحياة على هـــذه الشاكله ، بـان الانسان مخلوق غير كامل، قلق، يبحث دائما ، تائه كالاعمى في العالم الغامض حتى ان تسجيل الجزيئات بدون استخلاص معانيها ، يعتبر من وجهة نظرهم ، مـــن ميزات العمل الفني الجيد ·**

وهكذا ، فالناقد الامريكي (باكمان) يوكد ان السينما التى ينزع فنانوها نحـو «الوثائقية» تصبح شخصية اكثر وتمثل وجهة نظر المخرج اكثر ، عندما تكون فكرة الفلم موجودة في الوقائع نفسها لا في تاثير الوقائع على المشاهد لغرض فكري او تربوي ·· »

يلغي (باكمان) كل ماقدمته الواقعية الانتقادية من فن تقدمي ، فهو يعلن مثلا : ان واقعية (غريفت شترو هايم ، فورد) وهمية · و ان كلاسيكي السينما الامريكية كانوا مهرة استطاعوا بفضل العاطفـــة القومية استخدام التناقض في المشكلات العصرية أو تلك التي تبدو وكانها عصرية ·

ويدخل في عداد ممثلي هذا الاتجاة في السينما سينمائيو «مدرسة نيويورك» — (شيرلي كلارك، جون كاسافيش ، جونـــاس ميكاس ليونيل راكوزين) والمخرج الفرنسي (جان روش) ··· واخرون ·

**ان القواعـد الجمالية للسينما «المباشرة» أو «الاخبارية» تتسلل الى الكثير من الاتجاهات في السينما الغربية التي تجمعها خصلة مميزة اللا اجتماعية ·**

**وبالرغم من ان ابطال هذه الافلام يمتزجون ظاهريا في محيطهم المصور بوثائقية دقيقـة ، فان شخصياتهم ليست نتيجة للعالم المحيط بهم ، بـــل تتكون وفق قوانين اخرى ··· انها شخصيات ذات خصائص واخلاقية تجريدية ·**

ان محرر مجـلة « الثقـــافة الســـينمائية » — Film Culture ( جوناس بيكاس ) يلاحظ : « ان اكثر المعاصرين فطنة بدأوا يعون الرياء والكذب والتصنع الذي يملأ حياتهم ، وسيولد هذا الوعي الشك والقلق ، وهذان بدورهما يقودان الى الفوضى حيث سيمكن البحث عن الاسس الحقيقية للحياة»·· الشباب يتمردون على البيت البرجوازي المريح وعلى المقاييس الجمالية ويتخلون بعفوية عن حياة الطبقة المتوسطة والرأسمالية ، ورغم ان هذا الاتجاه في السينما يعلن عن نفسه كممثل للجيل ، فانه يضع نصب عينيـــه اهداف سلوكية فحســب ، ويبـــقى الاحتجاج فقط في رصد السقوط الاخلاقي للمجتمـع الموسوم باللااخلاقية ·

أما سبل الخلاص فهي دوما بالاتجاه للدين او لوصفات ( فرويد ) للتخلص من « عقدة الذنب » ·· كتب ( بيكاس ) في نفس المقالة : « بالنسبة للجيل الجديد في السينما الامريكية ، التلقائية والارتجـال تتوخيان فقط اهدافا سلوكية : التلقائية كوسيـلة للتحرر من القوالب الفنية والاجتماعية والاراء البالية والنظرة النفعية للحياة » ·

ان سبب جدة وعصرية مثل افلام ( راكوزين ) — « بايوري » و « ارجعي افريقيا » — كما يراه الناقد الامريكي — « هو الاخلاص القريب من الاستكانة في طريقة النظر الى الواقع » ·

صحيح ، يمكن التحدث هنا عن الاستكانة بمعنى « الوقوع امام الوقائع » ولكن ليس عن ادراكهـــا العريض ، او الاحتجاج ضدها !

وبهذا المنحى يتميز بشكل خاص الفلم الامريكي « العين الغاضبة » لمخرجيه ( سيدني ماير ، جوزيف ستريك ، بن ميدواي ) ···

لقد استمر تصوير هذا الفلم سنوات عدة ، اذ كان مؤلفوه يصورون حياة ( لوس انجلوس ) بدون خطة مسبقة او موضـــوع معين ··· الشـــوارع والمطارات والبارات الليليـة ··· ومعـهد تجميـل ومقبرة كلاب ، والمصارعة الحرة غير المقيدة والنشرة الدينية عند بعض الطوائف الخ ···

وقد نتج من كل ذلك لوحة غريبة تحوي القبـح والتفســخ ومختلف درجات سقــوط الانسان ، والتناقضات المخيفة للحياة الامريكية ··· لذا فقد اضطروا لاختلاق موضوع بسيـــط لربط هـــذه المشاهد فيما بينها ، واســـتعانوا بممثـلة لهـذا الغرض ··· امرأة باسم « جوديت » حياتها محطمة بسبب خيانة زوجها لها وطلاقها منه ··· تأتي الى ( لوس انجلوس ) فتتسكع باحيائها الفقيرة وفـــي باراتها ، فتسقط في اليأس اكثر فاكثر ·

الفلم بمجمـوعه عبـارة عن حـوار داخـلي بين ( جوديت ) وضميرها وافكار البطلة حول مصيرهـا ··· والاشياء التي تراها · وقد ربطت المشاهـد المصورة وثائقيا مع المشاهد التي مثلتها الممثلة ·

بعض المشاهد كانت تصورات واوهاما مرضية تغلب عليها « الفرويدية » ، ولهذا كانت النتيجـة النهائية : فلما متشائما جدا يصور التفسخ ، لكنه لا يجيب عن السؤال المطروح ، وبالرغم من افكار البطلة عن معنى الحياة ، فالفلم لا يحمل افكـــارا كبيرة لمقارنة الصور المسجلة للعنف والتفسخ ، فظهرت هذه الصور وكأنها لابد منها ·

ان « لوسون » محق عندما يقول : « ان هـــذه

المشاهد مرئية من وجهة نظر مراقب برجوازي مسحوق » . بعد ان تمر البطلة بكل عذابات جهنم . وبحادث سيارة ( وربما متعمدا ) وبعملية جراحية خطرة ترجع الى الحياة كأنها ولدت من جديد فتتصالح مع الواقع .. انها ترى الطبيعة فى اكثر الناس سقوطا ، وتفكر بان كل الادميين بشر ... ينتهي الفلم بصورة البحر اللامتناهي والبطله على شاطئه ... والبحر هنا يبدو رمزا للتسامح والصلح .

**فيلم « العين الغاضبة » كان بداية لسلسلة من الافلام الامريكية والاوربية صورت تحت شعار « سينما ـ الحقيقة » او « الحياة كما هي » . والميزة الرئيسيه لهذه الافلام ـ الوثائق ، الافلام ـ الاستمارات والافلام ـ الشخصيات ... كما يلاحظ ( يونكيفتش ) هي « اولع بالزائد بكل ماهو مرضي وصارخ في غرابته وبالشخصيات ذات الميزات المرضيه . ان مخرجي هده الافلام في ذاتهم شرفاء وموهوبون لكن لانهم لا يريدون ، اولا يستطيعون فضح ماساة الحياة في العالم الراسمالي يتراكضون من مكان لاخر ليجدوا قطعة من الحياة التي تهز المشاهد بظاهرها المشوق وتؤثر عليه بشكل يقارب مفعول الصحافة الرخيصة » .**

فلم « حياة الكلاب » انتاج ضخم على مستوى « الكرة الارضية » ، صوره جيش من المصورين وجمعه المخرج الايطالي ( كوالتيرو يكابيتي ) بعد مشاهدة هذا الفلم الملون والمؤثر جدا تشعر قبل كل شيء بالحيرة المرة ... أتوجد في عمل ( يكابيتي ) خطة معينه لوضع معين في هذا الحشد الهائل من المواد ام ان تعاقب صور القباحات البشرية والترف المقرف موجه فقط للاثارة المرضية ؟؟!!

ان التباين الشديد في نوعية المواد وعدم وضوح مواقف صانعي الفلم تجعل الاجابة عن السؤال صعبة .

في الفلم مشاهد قوية ومصورة بدقة وتتضمن فكرة محددة ، مثل المشهد المصور في المحيط الهادي، حيث تموت كل الاحياء بعد التفجير النووي الامريكي ، وحتى السلاحف البحرية التي نجت من الموت تفقد سليقتها الطبيعية في المحافظة على النوم ، فبدلا من الذهاب الى الشاطيء لتضع بيوضها ،تتجه عميقا في الصحراء حيث ينتظرها الموت الاكيد ، وكذلك المشهد الذي يصور حياة صائدي المرجان الشاقة والمهلكة ... لكن الفلم ككل يشبه عرضا عاما لبشاعة الجنس البشري ، ابتداء من الشعوب المتحضرة وانتهاء بالشعوب التي لا تزال بدائية .. في الفلم مقارنات غريبة : ألا يشبه البيت البشري قفصا تتقاتل فيه الكلاب ويمزق بعضها بعضا ؟!!

ألا تشبه حياة كل البشر سواء في غينيا الجديدة ام في نيويورك ام فى هامبورغ ، الحياة في العصر الحجري !! ..

كثير من المشاهد مرتبطة بحيث تأتي بعد المشاهد المصورة في اماكن نائية ومتخلفة . مشاهد من حياة العواصم الامريكية والاوربية ....العادات والطقوس من الوحشية عند البدائيين تتباين تارة وتذكر من بعيد بعادات الناس المتحضرين تارةاخرى.

فهذا مثلا زعيم احدى القبائل قد حبس نساءه في قفص خشبي لتسمينهن ، وأسمنهن ستكون احبهن لديه ... وذاك معهد للتجميل في نيويورك كل قوى التكنيك الحديث فيه موجهة لهدف واحد هو تخليص الامريكيات السمينات القبيحات الغنيات من الشحوم .

البحارة على ظهر باخرة حربية يركضون من جهة لاخرى ... ومرة من اليمين واخرى من الشمال تمر الزوارق حاملة الحسان يلباس البحر . في اعماق غابات غينيا شاب يهرب من جميلات قبيلته ولا تنقذه اعلى الاشجار ... وهذه صور اخرى رهيبة : موت المحتضرين في دار العجزة ... ليلة حمراء في هامبورغ ... الحماس الديني في قرية ايطالية حيث يمزق الشباب اجسادهم بفرشاة حديدية فيقطر الدم على الطريق ... انهم يعيدون طريق المسيح ـ طريق الآلام . واخيرا مصارعة الثيران وركض الحيوانات الهائجة في شوارع احدى المدن البرتغالية . وفي نهاية الفلم تظهر قبيلة مبعثرة في الجبال تعبد طائرة مرت ذات يوم واختفت ، انهم يصنعون من القش شبيها ( للطائر السماوي ) ويعبدونه ... فماذا تعني هذه النهاية ؟

**أيمكن ان تكون الطائرة رمزا للحضارة والامل لقبيلة نستها الحضارة ؟ لكن الحضارة نفسهاوالتي شاهدناها في الفلم رهيبة ... قاتلة ... لا انسانية .**

**ان افلاما شبيهة بفلم « حياة الكلاب » لها « استيتكية » خاصة ـ ( « استيتكية » القبح ) .**

كثير من المخرجين الوثائقيين يفضلون التلمظ بهذه « الاستيتكية » دون ان يروا وجها اخر للواقع ، او لايريدون عن قصد ، عكس غيرهذا الوجه . طبعا ، ليست كل هذه الافلام متساوية ... اذ نصادف بينها افلاما تقدمية واضحة الاهداف ودقيقة في اختيار المادة مثل فيلم ( روسيف ) « الموت في مدريد » هذا الفلم المتفجر غضبا ضد حكم فرانكو الفاشي في اسبانيا والذي يذكرنا ببطولات الحرب الاهلية ١٩٣٦ـ١٩٣٩ ، أو فيلم ( ماركر ) ـ « أيار الرائع » والذي يعتبر وثيقة شجاعة عن باريس ربيع ١٩٦٢ ، عندما خرج الباريسيون احتجاجا ضد

جرائم الجيش الفرنسي السري . في هذه الافلام وخاصة في فلم ( باركر ) نجد التعليق من خارج « الكادر » يقوي دقة اختيار المواد . واهم ما في هذه الافلام ، هو التغلغل في جوهر الحدث المصور، حيث يتحول التحليل الاجتماعي الى ادراك للواقع ، ويصبح سياسيا ذا قيمة . وبالعكس ، في اعمال اخرى ممتعة من ناحية الشكل والمادة المصورة ، وحتى في الافلام حيث المخرجون « الوثائقيون » ينظمون المادة بواسطة موضوع بسيط وبمساعدة ممثلين محترفين او غير محترفين ( الذين يمثلون شخصياتهم الحقيقية عند بعض المخرجين ) ، لكن حيث لا نجد التغلغل في اعماق الحدث المصور ولا ادراكه ، فالفشل ينتظر حتى الفنان الموهوب .

**فيلم « ظلال » من اول الافلام ( المرتجلة ) وهو عبارة عن « بحث » فني ـ اجتماعي اخرجه النيويوركي المستقل ( جون كاسافيتس ) ، وهذا الفلم بنظرنا اكثر انسانية وتفاؤلا ودقة ـ نفسيا واجتماعيا ـ من افلام اشباه « العين الغاضبة » .**

ان المخرج عمل في البداية نسختين مختلفتين من الفلم .. الاولى عبارة عن ارتجال كامل وبدون اي تطور للاحداث ... اما النسخة الثانية ( وهي التي اضطر المخرج لاختيارها ) فهي منظمة دراميا الى درجة ما . وقد دعا للادوار المهمة ممثلين مع الابقاء على مبدأ الارتجال وعدم الربط في مشاهد قاعة الرياضة والمطعم والشارع ومحطة السكة الحديدية والحديقة العامة . يتحدث الفلم عن حياة عائلة زنجية مكونة من اخوين ( الكبير مغني والثاني بلا مهنة محددة ) واختهما الشابة . تتعرف الزنجية الشابة على شاب امريكي ابيض فتصبح عشيقته ، ولكنه يتركها بتأثير التمييز العنصري ، ولهذا تضطر للزواج من زنجي تقدم لخطبتها .

في بعض المشاهد يأسرنا الممثلون بدقة تحليلهم لشخصيات ابطالهم خاصة عندما يدور الحديث عن المشاعر الانسانية المعقدة في جو خانق من التمييز العنصري . لكن الفلم ككل ـ لا اجتماعي . فالجو العام الذي يصور « مسيرة الحياة » لا يكشف الواقع الحقيقي والعلاقات والاسباب والنتائج في العالم المصور ، فالجزئيات المصورة بدقة ، والتي تبين عبث حياة « الخنافس » الامريكيين والمشاهد المؤثرة الاخرى ، مثل الشجار العفوي في الشارع ولقاء الشباب مع فتيات الهوى ، او مشهد السخرية من معرض النحت « التجريدي » ... كل ذلك لا يعطي التعميم الذي يستطيع وحده ان يوضح فكرة العمل الفني وموقف المؤلف .

ان ( كاراغانوف ) محق عندما يقول : « ان الفنان الذي يعرض ( الحياة كما هي ) ، انما يجبر المشاهدين على مشاهدة ضعفه وعدم قدرته على كشف الحركة العميقة للحوادث الحقيقية ، فهو عندما يعرض وقائع مختلفة معزولة عن تطور الحياة التاريخي وحتى عندما يكون ضد الوضع السائد ، فهو حتما سيشارك في تثبيت « فكرة ثبات العالم وعدم امكانية تبديله » ، هذه الفكرة الرجعية العتيقة » .

**في الواقع ، ان الطريقة « الوضعية » في الفن لا يمكنها الا ان تتعاوض مع الفنانين الذين يتبعونها حيث انها عندما تسلب الفن حقه وواجبه في التصوير الموجه لمسيرة الحياة وتقييمها، فهي تسلب الفنان حق كونه فنانا وتسلب مضمون العمل الفني مغزاه ـ ( يمكن تصوير اي شيء وسيكون « مجرى الحياة » ! ) وتحصر معنى الشكل في قضايا تكنيكية بحتة ، فماذا يتبقى من الفن في هذه الحالة ؟!**

ان من يريد ان يكون « وضعيا » حتى النهاية ، عليه ان يتبع طرق « الوضعية » في نتاج بشري . وطبعا ليس صدفة ، ان مبادىء « الوضعية لم تطبق بصورة متوالية ابدا في الابداع الفني . وليس صدفة ، ان صانعي كثير من الافلام ، مثل « العين الغاضبة » و ( الظلال ) بعد ان جمعوا كميات من المادة السينمائية ، اضطروا لاختلاق مواضيع لربط المادة وادخال ممثلين لادراكها اولا ثم عكسها بشكل منظم . اما في « الافلام ـ الاخبار » الاخرى مثل فلم ( روش ) ـ « اخبار صيف واحد » ، وفيلم ( راكوزين ) ـ « ارجعي افريقيا » فنلاحظ محاولات التنظيم الدرامي بدرجات مختلفة ، وهذا يقود الى موقف معين من الواقع ، وهو تراجع عن المبادىء الاساسية « للوضعية » ، ومع ذلك فان مثل هذه الافلام « اخبار صيف واحد » ، ورغم محاولات مؤلفيها ، فانهم لا يبلغون الهدف الاساسي للفن : التأثير الايجابي على الانسان .

**ـ للبحث صلة ـ**

---

**(١) مترجم عن كتاب : « عن فن السينما ـ خاصيته ، هيئته فنه » ـ مجموعة ابحاث ـ منشورات معهد الدولة السينمائي للاتحاد السوفياتي ( فكيك ) . مطبوعات « الفن » موسكو ١٩٦٥ ص٢٥٤ وما بعدها ـ المترجم .**

**(٢) « الوضعية » ـ [ معناها الحرفي « الايجابية » Positivos اللاتينية ] . وهي تيار فلسفي برجوازي يحاول « الارتفاع » فوق المثالية والمادية « وتكوين » فلسفة علمية حيادية خالصة » . مؤسسها الفيلسوف الفرنسي (كونت) تنطلق « الوضعية » من التجربة الحسية فقط وترى وظيفة الفلسفة في ايجاد الطرق لوصف التجربة فقط . اما المشاكل الفلسفية والتي يسميها « الوضعيون » ـ ميتافيزيقية ـ فهي حسب رأيهم : غير قابلة للحل وغير مهمة عمليا ، لعدم امكانية التحقق من صحة نتائجها بالتجربة الحسية ـ المترجم .**




## الفصل الثالث

# التطورات التي حصلت في المانيا وروسيا وفرنسا

بقلم : توماس وايزمن

ترجمة : مجيد ياسين

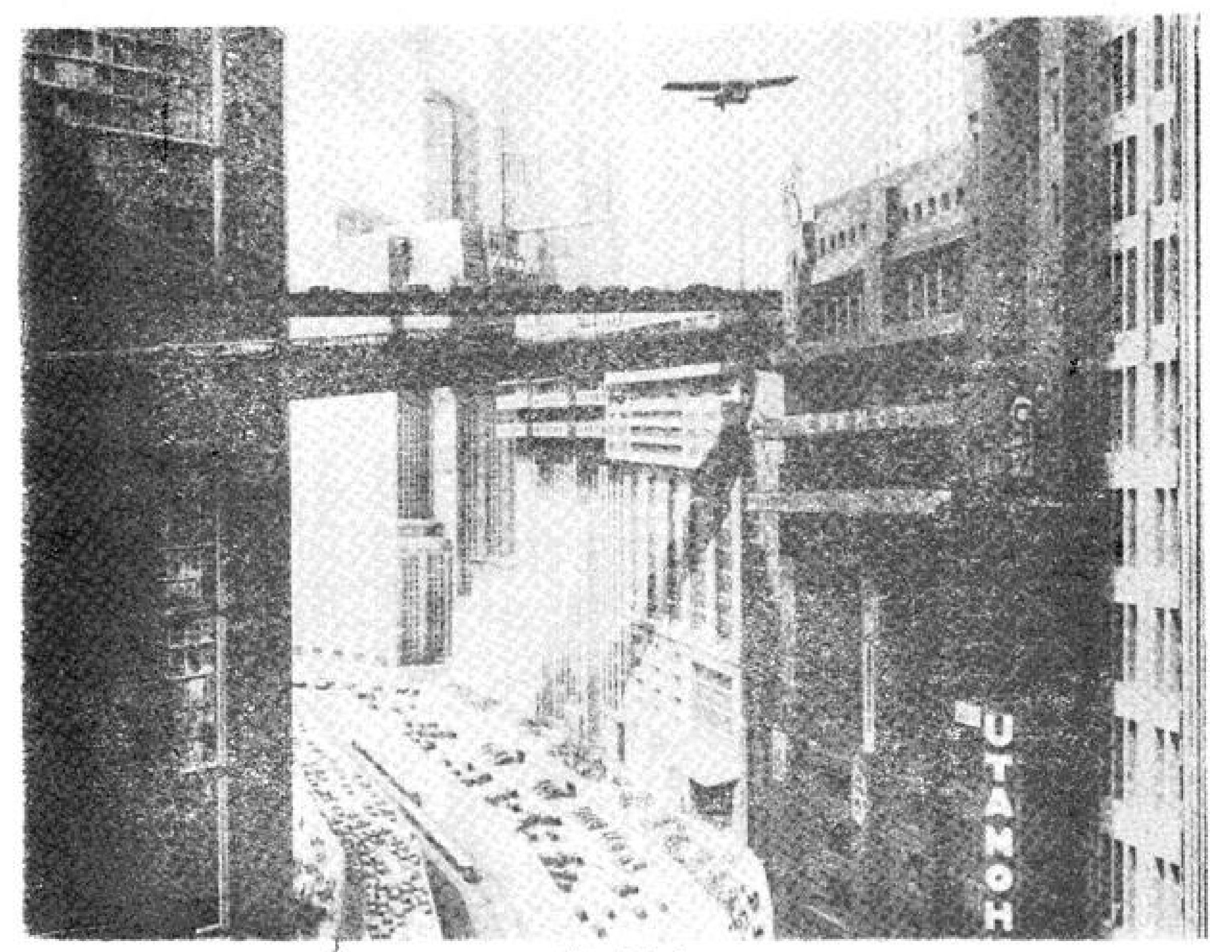
ازدهر فن صناعة الافلام في أماكن مختلفة وفي أزمنة متفاوتة . فمنذ بداية القرن حتى مطلع العشرينات حصلت اهم التطورات – كما رأينا – في امريكا . وكانت السينما تحاول في اماكن اخرى ان تحتل مكانها في التاريخ . فقد انتج الايطاليون افلاما كبيرة ذات مواضيع تاريخية مثل فلم « كوفاديس » ونجد الفرنسيين ، الذين يؤكدون على اعتبار انفسهم « مثقفين » يتشبثون ، او بالاحرى ، يقعون فريسة تأثير « برنار » و « ريجان » والكوميدي فرانسيز . بينما ظلت السينما البريطانية عديمة الاثر وظلت على هذه الحال فترة طويلة من الزمن . وفي روسيا القيصرية كان يجري تحويل العديد من الاعمال المسرحية الشعبية والروايات الرخيصة الى افلام سينمائية باعداد وفيرة ، ولكن لم يتسن لهذه السينما ان تلد مخرجين ذوي قيمة الا بعد ثورة اكتوبر . واذن فخارج أمريكا كانت السينما تعيش حالة ركود . ثم اذا بنا نجد هذا الزخم الخلاق يختفي من أمريكا ليزدهر فجأة في المانيا ثم ليعقب هذا الازدهار انبثاق حاد ومؤثر للمواهب في كل من الاتحاد السوفيتي وفرنسا .

**كانت افلام غريفيث جديرة بالاهتمام ، بالدرجة الاولى ، لاتساع افق الحركة فيها واحتوائها التام على المقومات التكنيكية لصناعة الفلم وبراعتها وذكائها في تقديم المشاهد التي تعتمد على الحركة .**

**واستخدم تشابلن من الايماءات للتعبير عن الحقيقة المطلقة . كان كلا الفنانين يعتمد مبدأ الحركة الى الخارج . بينما نجد انجاز السينما الالمانية في تلك الفترة يتجلى في قدرة تلك السينما على سبر اغوار الفكر البشري .**

فالافلام الالمانية (وانا اتكلم عن الافلام البارزة لا الافلام التجارية) كانت تنطلق من مبدأ الحركة الى الداخل ، ولم تكن الحركة – بمفهومها الفيزياوي – تهمها لذاتها ، بل كانت تكتسب اهميتها من مدى قدرتها على ابراز ما يجول في الذهن او التعبير عن صراع داخلي ما . لقد انتج الالمان اول الافلام النفسية . وتخلوا ، في الوقت ذاته ، عن المنهج الطبيعي الجاف الذي كان المخرج الامريكي لا يزال يأخذ به ، مقتفيا بذلك خطوات سابقيه في تصوير الامواج وهي تلطم الساحل وغير ذلك ، معتقدا ان جانبا من مهمته كمخرج ينحصر في التصوير الفوتوغرافي الذي يعطي صورة دقيقة للواقع . وكان المتفرج يرى على الشاشة كل ما يمكن ان تراه العين فعلا ولا شيء اكثر من ذلك . بينما اهتم السينمائيون الالمان بان يجعلونا نرى فعلا كل


أميل جانتيك في [ الضحكة الاخيرة ]




مترbول فرتز لانك

ما لا تستطيع العين البشرية ان تراه ، أي الافكار ، مستخدمين لتحقيق هذه الغاية كل مايخطر على البال من الاساليب والادوات ٠لقدادرك المخرجون الالمان اللامعون لتلك الفترة ـ أمثا لفريتز لانـغ وموزناو وروبرت فينه وبابست ـ ان الاشياء التي يحيط بها المرء نفسه ( نوع السرير الذي ينام فيه نمط ورق الجدران الذي يغطي به جدران الصالون وشكل الساعة لجدارية التي يستخدمها ) كلهـا تعطينا فكرة عما يكون عليـه ذلك الفرد ٠ وعلى ايدي هؤلاء المخرجين متلكت السينما طاقات تعبيرية أو وصفية ٠ فبعد ان كانت الشخصيات في الفلم مجرد رموز اصبح لها عمقها وابعادها وفرديتهـا وخصائصها الذاتية ٠

**ان اجرأ استخدام للخلفيـة في التصـوير السينمائي ـ وكانت جراة فريدة حقا لم يحـاول احد ان يقلدها فيما بعد ـ هو ما قام به « روبرت فينه » عند تصوير فلم «غرفة الدكتور كاليغاري» عام ١٩١٩ ٠ والفلم ميلودراما تتحدث عن طبيـب مجنون ـ كاليغاري ـ يرتكب سلسلة من الجرائم بواسطة رجل مريض بداء المشي اثناء النوم ، ينومه الدكتور كاليغاري تنويما مغناطيسيا ويتحكم بالتالي في عقل الرجل المريض ٠ وغرضه من الدفـع الى ارتكاب الجرائم غرض علمـي : فهو يهتـم كثيرا بمحاولة اثبات ان المرء يستطيع ان يستولي على ذهن الاخر ٠**

والذي يروي القصة ـ وهكذا تبدو لقناعته ـ شاب كان صديقا لاحدى ضحايا الطبيب المجنون ٠ والارتدادة الطريفة في القصة هي ان المجنون لم يكن الدكتور كاليغاري ، بل راوي القصة ـ حين يظهر انه كان نزيل مستشفى الامراض العقليـة الذي يرأسه الدكتور كاليغاري ٠ وما نراه على الشاشـة ليس سوى الخيالات المريضة لرجل مجنون ٠ وتجري احداث القصة كلها في اجواء غير واقعيـة يريد الطبيب من خلالها ان يصور لنا العالم ، كما يبدو

في احلام رجل مجنون ، عالما ممسوخا طافحا ببشاعة تبلغ حد الغرابة ، مشحونا باخطار غامضة لا سبيل الى التخلص منها . ان اكثر الفضل في روعة الفلم يعود الى المصممين الثلاثة : « هيرت » و « فارم » و « ريرنغ » الذين كانوا متأثرين الى حد كبير باللوحات السريالية والتعبيرية التي كانت موضع اعجاب الالمان انذاك . والحق ان فكرة الفلم بكليتها كانت مستوحاة من المسرح التعبيري ،الذي رفض المذهب الطبيعي القائل بوجوب أن يبدو الكرسي – على سبيل المثال – كرسيا حقيقيا لكي يمكن الجلوس عليه . ففي فلم الدكتور كاليغاري ثمة مشهد يبدو فيه احد الكتاب جالسا على كرسي ( ستول ) ارتفاعه ستة اقدام يكتب في سجل بسعة سرير نوم . والمخرج هنا يستخدم المجاز . فهو لا يهمه كيف تبدو الاشياء في حد ذاتها ، بل كيف يمكن ان تبدو في نظر انسان يعيش حالة مزاجية او حسية معينة . ففي الرواية يستطيع الكاتب مثلا ان يتحدث عن احدى الشخصيات قائلا : « يبدو طوله عشرة اقدام » . كذلك الامر بالنسبة الى السينما . فحين يراد اطالة قامة شخص يصور من زاوية سفلى باتجاه علوي . فبهذا الشكل يبدو الرجل طويلا الى حد مخيف . فاذا انعكست زاوية التصوير بدا الشخص نفسه صغيرا ضئيلا . يضاف الى ذلك ان الاشياء اذا صورت بهيئة غير واقعية – ولكن مدروسة – كما هو الحال في فلم الدكتور كاليغاري ، فانها يمكن ان تساهم في ابراز الحالة الشعورية في المشهد . فالجدران يمكن ان تصور كما لو كانت جدران سجن .

وبسماء تبدو كأنها موشكة على السقوط . وهكذا يمكن تحميل كل مظاهر الحياة اليومية واشكال الواقع معاني خاصة . وقد فعل المصممون كل هذا لكي يخلقوا لنا العالم الكابوسي الذي يتحرك بجنون في اطاره ، فكانت النتيجة فلما مثيرا ساحرا ، كل لقطة منه في حد ذاتها تمثل تنسيقا او تنافرا غريبا بين « سلفادور دالي » و «ماتيس» . ان الفن تخدمه الضرورة احيانا . ومن الطريف ان نلاحظ ان النمط الذي جاء به فلم «غرفة الدكتور كاليغاري» كان ، الى حد ما ، نتيجة لتقييد استهلاك الكهرباء في المانيا في اعقاب الحرب العالمية الاولى! ولنستمع الى « ايرش بومر » ، منتج الفلم ، يروي لنا القصة :

**( من كتاب « السينما حتى الان » للناقد «بول روتاه » ) .. يقول « بومر » :**

**« في اليوم الذي اخبرنا باننا قد استهلكنا حصتنا الشهرية ( من الكهرباء والنور ) تقدم الفنانون الثلاثة العاملون معي باقتراح بدا لي ضربا من الهراء والتخلف – قالوا : « لماذا لا نصبغ اضواء وظلالا على ديكورات فلم الدكتور كاليغاري هذا ؟ » وحين احتججت على هذه الطريقة البدائية في صناعة الافلام علق هيرت ( وهو اهدأ الثلاثة ) قائلا : « اصغ الي يا مستر بومر . نحن نعيش في عصر تعبيري واعتقد اننا بصبغنا الديكورات بهذه الطريقة سنساهم الى حد كبير في ابراز العناصر المهمة في القصة ... » !**

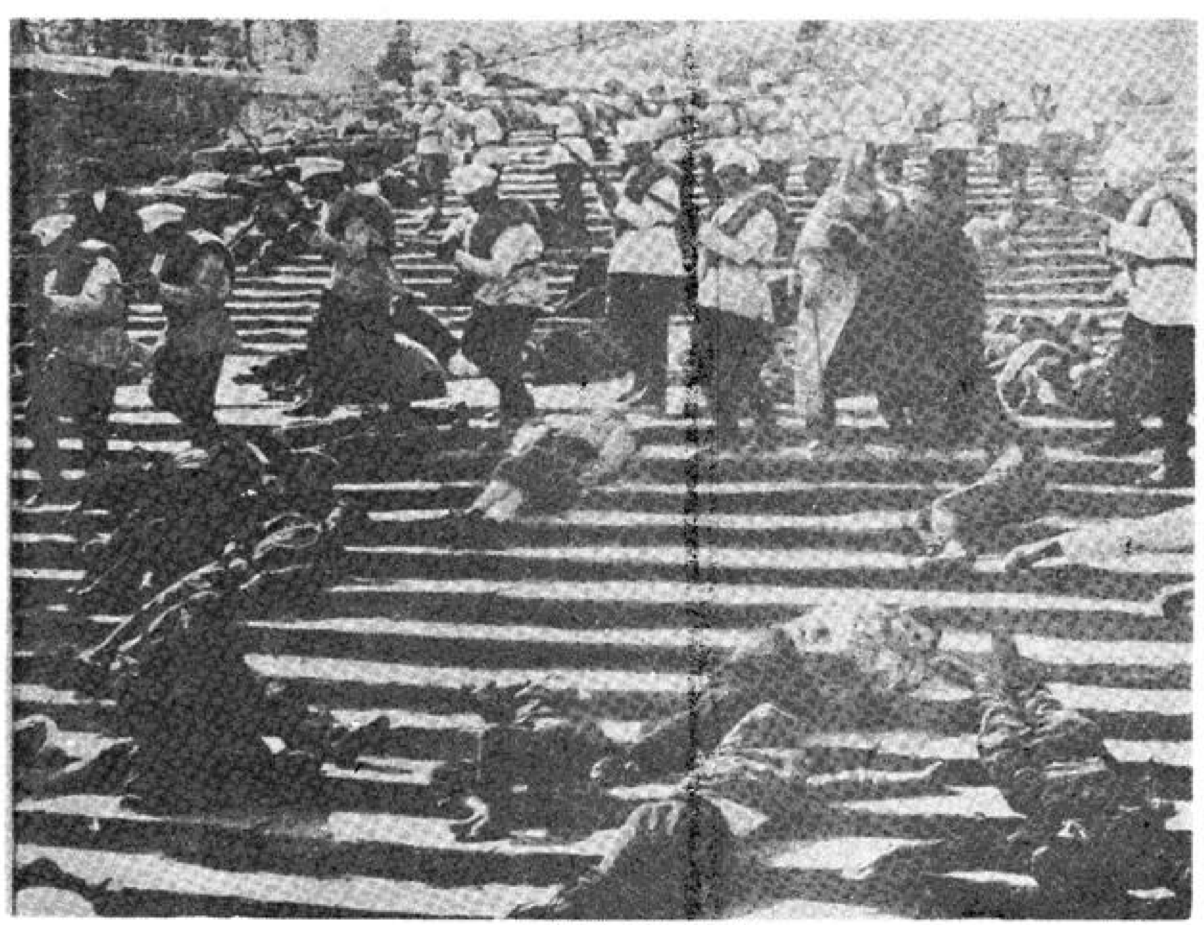
لعل هذه اللحظة هي اللحظة المناسبة لتأمل مسألة من المسؤول عادة عن نجاح – او فشل – فلم ما . وفي الحديث عن فلم «غرفة الدكتور كاليغاري» ثمة سبب وجيه في افتراض ان كاتب السيناريو ( كابرل ماير ) والمصممين الثلاثة قد ساهموا في تحقيق عظمة الفلم بقسط لا يقل عن المخرج «فينه» . ان اناسا كثيرين يدخلون عادة في عملية صنع الفلم حتى ليغدو من الصعب احيانا تحديد مصدر الالهام او القول ممن له اليد الطولى في ابراز النتيجة النهائية . ثمة مخرجون معينون يخلقون لنفسهم نمطهم الخاص ، الذي يبقى هو هو بصرف النظر عن نوعية الفنيين الذين يتعاونون معهم . وعندما نراجع اعمال مثل هؤلاء المخرجين نستطيع ان نخمن بكل طمأنينة انهم كانوا يتحكمون بالبلاتوه تماما . ولكن في حالات اخرى قد يكون دور المخرج مجرد العمل على تجسيد وحي كاتب او منتج او نجم سينمائي يعمل بالتعاون مع كاتب . اما في الوقت الحاضر فمن النادر ان يكون الكاتب هو المبدع الرئيسي في انتاج فلم ( ما لم يكن كاتبا – مخرجا ) فبسبب من طبيعة الوسط يضطر اكثر كتاب السيناريو الى الخضوع لمتطلبات العمل بحيث يندر ان يستطيعوا فرض اسلوبهم الخاص او روحيتهم على الانتاج . اما الكتاب الذين يشعرون انهم من القوة بحيث يستطيعون تحقيق ما يبتغون على الشاشة فغالبا ما يصبحون مخرجين نفسهم – كما فعل « جون هيوستن » و « بيللي وايلدر » و « فيديريكو فيلليني » وغيرهم . ولكن « كارل ماير » كان كاتب سيناريو وحسب ، ومع ذلك فقد كان هو المبدع بشكل لا يقبل الجدل . فهو الذي جاء بفكرة « غرفة الدكتور كاليغاري » الى المنتج « ايريش بومر » . وكانت مخيلته الخلاقة الجبارة وراء الفلم لقطة فلقطة .

كذلك قدم ماير فكرة فلم الماني مهم آخر هو « الضحكة الاخيرة » . وهي مأساة بواب فندق عجوز ( أميل يانغز ) الذي يشاء الحظ العاثر ان ينقل الى وظيفة خادم تواليت . والقصة تروى دون الاستعانة بكلمة منطوقة واحدة . ذلك لان حس الرؤية عند ماير فائق الى حد عظيم حتى ان القصة جاءت على درجة كبيرة من الوضوح بالرغم

من عدم استخدام الحوار اطلاقا • فقد كانت لقطات الفلم مصممة بحيث تقدم لنا كل ما نحتاجه • وقد صمم ماير كل حركات الكاميرا وقدم بعض التجديدات في الاخراج — وكلها على الورق — التي استخدمت فيما بعد على نطاق واسع من المخرجين في جميع انحاء العالم • من ذلك انه بصدد تصوير احد المشاهد طلع بفكرة استخدام الكاميرا المتحركة • فلكي ينقل الى المتفرج مشاعر بواب عجوز سكران يترنح التمعت فى ذهن ماير فكرة ان يجعل الكاميرا نفسها « سكرانة » • فقام « كارل فرويند » المصور بشد كاميرته الى بدنه وشرع يصور المشهد وهو يترنح يمينا وشمالا مقلدا حركات السكران • وفى مشهد آخر اراد ماير ان يلتقط صورة للممثل يانغز على مسافة وسيطة ، ثم يتحرك بالكاميرا الى الامام كثيرا ليلتقط صورة مقربة جدا لعيني الممثل • واستفسر من المصور ما اذا كانت ثمة وسيلة لتحقيق ذلك ثم اوصى بامكانية تحقيق هذه الغاية اذا ما نصبت الكاميرا على عربة متحركة • واليوم ، لا يكاد اى ستوديو يخلو من العديد من الاجهزة والمعدات التى تتيح للكاميرا ان تقوم باكثر المناورات والحيل السينمائية تعقيدا • ولكن فى العشرينات كان مثل هذه الحيل ، ان وجد اساسا، يقتصر على الجوانب التزيينية • وكان ماير ومخرج الفلم ( مورناو ) اول من فكر فى امكانية استخدام هذه الرسائل لابراز الجوانب النفسية فى الفلم •

أن افلاما مثل « غرفة الدكتور كاليغارى » ، و « **الضحكة الاخيرة » بصرف النظر عن كونها لم تنجح تجاريا النجاح الذى حققته افلام تجارية عادية ، قد اثرت فى فن صناعة الفلم وقلدتها هوليوود فى اسلوبها وطريقة معالجتها للمواضيع • والواقع ان اكثر المخرجين والممثلين الالمان الكبار اجتذبوا الى هوليوود فيما بعد ولكن اغلبهم اخفق، مع الاسف ، فى تقديم الانتاج الجيد فى عاصمة السينما الامريكية** • ان احد القلائل الذين عاشوا فنيا بعد عملية التطعيم وقدم بعض اعمال سينمائية كبيرة فى امريكا هو « فريتز لانغ » • ولعل فيلمه « متروبوليس » هو اشد الافلام الالمانية اثارة ولو ان فكرته تنطوى فى رأى البعض على مآخذ سياسية ومعنوية • وتعتبر القصة ، وفق المقاييس النقدية الحالية ، رواية علمية خيالية • فهى تتحدث عن دولة مستقبل خيالية يهيمن عليها مدير صناعى فرض على الجماهير عبودية خانقة • فالجماهير تعيش فى مصانع تحت الارض تدير المكائن الجبارة التى تجهز الطاقة التى تتيح للطبقات الحاكمة ان تحيا حياة كسل وتبطر باذخ • ويثور الابن المثالى للدكتاتور ضد ابيه وينضم الى العمال القابعين فى جوف الارض ، حيث يغدو احد انصار « ماريا » الفتاة — القديسة التى تنذر نفسها لخدمة قضية الطبقة العاملة • ويثور العمال ويحطموا المكائن • وينتهى الفلم بادراك الدكتاتور ، كما يتضح ، لاهمية التوصل الى مصالحة تتجلى بأن يصافح زعيم العمال • وكما بين الدكتور سيغفريد كراكاور فى كتابه « من كاليغارى الى هتلر » ، فان هذه الخاتمة ، التى تبدو نصرا للطبقة العاملة — اذا ما اعتبرنا حصولهم على قدر يسير من الحقوق المدنية نصرا — هى فى الحقيقة نصر مغلف للدكتاتور نفسه •

ويتحدث الدكتور كراكاور قائلا : « فى الظاهر يبدو وكان فريدر ( الابن ) قد افلح فى تغيير آراء والده • ولكن الواقع شىء آخر • فقد نجح الصناعى ( الدكتاتور ) فى استغفال ابنه • فالتنازل الذى يقدمه يهدف الى لون من سياسة الترضية التى لا تحول دون كسب الطبقة العاملة لقضيتها وحسب ، بل وتتيح له ان يشدد قبضته على الكادحين • ففى استجابته لمطالب ( ابنه ) يتوصل الصناعة الى اقامة ودية مع العمال ، وهكذا يغدو فى مركز يتيح له ان يؤثر على عقولهم » • ان ملاحظات الدكتور كراكاور صحيحة ، ولكن ، كما يبدو ، يستنتج اكثر مما يجب من مسألة لا تعدو ، فى الحقيقة ، ان تكون اكثر من الخاتمة السعيدة التقليدية ، هذا الحل الاخير التقليدى للمشاكل المستعصية الذى درجت عليه ستوديوهات السينما باعتباره ضروريا لتحقيق الراحة للمتفرج • ولان مثل هذه الخاتمة تعيد صياغة الواقع بالشكل الذى يرضى راوى القصة فانها تكاد تكون دوما موضع شك من وجهة النظر الاخلاقية • ولكن ليس من المقنع ، فى اغلب الحالات ان ينسب لمنتج الفلم دافعا أشد رداءة او خبثا من دافع تحقيق الربح ( الذى يعتبره بعض الناس طبعا فى منتهى الرداءة ) • وبالرغم من حقيقة ان الفلم تهرب من مواجهة المسألة الكبرى — مسألة كيفية التوفيق بين مصالح الطبقة العاملة ومصلحة رأس المال ، تلك المسألة التى لا تزال — اذا توخينا الامانة — تتهرب منها — فقد كان فلم « متروبوليس » فلما عظيما جديرا بالذكر • فقد جاءت مؤثرة بشكل صاعق • فالعمال جماهير انسانية قاتمة عديمة الملامح تنزل الى جوف الارض فى اقفاص حديدية ضخمة • المكائن الجبارة : مثل آلهة ميكانيكية • والعمال يشغلون هذه المكائن بحركات تشبه الطقوس تمثل لونا من العبادة • ثم سطح الارض بناطحات السحاب العملاقة والجسور المعلقة الشاهقة • تلك كانت الصورة تتمثلها العين لعالم المستقبل • ذلك الطراز من العالم الذى كان هتلر يسعى لتحقيقه لو انه كسب الحرب • وانها ،



المدرعة بوتمكين لايزنشتاين

لعمرى ، صورة مرضية تماما سوى ان الناس الذين يعيشون فى هذا العالم لا يبعثون مثل هذا الرضا • على ان فلما يتناول هذه الكثرة من القضايا المعقدة ما كان لينجح فعلا دون حوار ، كما أن الشخصيات الرئيسة فيه قد بسطت الى حد اللاجدوى •

**انتج « لانج » كذلك افلاما ضخمة مستمدا مواضيعها من الاساطير الالمانية الكبيرة التى الهمت واغنر اوبرا « سيغفريد » و « انتقام كريمهليد » • ففي فيلمه « مصير » يقدم لنا قصة فتاة تعقد صفقة ، او تتساوم ، مع الموت لانقاذ حياة حبيبها• اما فى افلامه الاقل أبهة مثل « الدكتور مابوسه » فقد عمد « لانج » الى استخدام خياله المغرق الغرابة ليرعب ويذهل المتفرجين • ولكن الجلي والاكيد فى جميع اعماله الاولى هى اصالة الانسان الذى يتمتع برؤية خاصة رائعة للحياة • فمهما انطوت عليه افلامه من ضعف فى بنيتها الروائية تظل دوما تؤلف ، من حيث هى تراكيب صورية ، مادة على درجة كبيرة من الاقناع والطرافة •**

اعلن لينين ، يوما ، قائلا : « من بين الفنون جميعا تعتبر السينما الاكثر اهمية بالنسبة لنا »• ولذا ما ان حل عام ١٩١٩ حتى تم تأميم كل ما تبقى آنذاك من صناعة السينما الروسية ووضعت تحت اشراف ( قوميسارية الشعب لشؤون الدعاية والتعليم ) • وبينما كانت السينما فى امريكا تحت سيطرة رجال الاعمال الذين كان همهم الاول جنى الارباح ، وضعت السينما فى روسيا تحت اشراف السياسيين الذين غرضهم الرئيسي استخدامها للاغراض الدعائية • وفى السنوات التى أعقبت الثورة التىجاءت بالبلاشفة الى الحكم كرست صناعة السينما الروسية تكريسا تاما تماما لانتاج الافلام الوثائقية التى تصور مجتمعا جديدا يجري بناؤه وباقتصار هذه السينما فى قصص أفلامها على تلك التى تعزز مجد الثورة لا يعود من الغريب ان نلاحظ بأن المساهمة الرئيسة من جانب مخرج الفلم الروسي كانت تنحصر فى مضمار التكنيكك • فدوره



« الام »
اخراج بودوفكين

كان الدعوة للشيوعية ولذا يتحتم هنا ان ننصرف باهتمامنا الى قابليات المخرج التي يكشف عنها في معالجته لقضية ما لا الى القضية ذاتها .

ففي فلم « البارجة بوتيمبكن » خرج علينا « سيرغي ايزنشتاين » بعملية مونتاج - العملية التى استخدمها غريفيث لاول مرة وبشكل مبدع - بلغت اعلى درجات الروعة والكمال . فقد استفاد من عملية تركيب المناظر ، التى استخدمها بطريقةعلمية دقيقة فخرج روسى اخر هو « كوليشوف » .فالتجربة الشهيرة التي اجراها « كوليشوف » كان محورها ممثل يدعى « موجوخين » وصحن حساء وطفل يلعب بدمية وامراة ميتة مطروحة فى نعش . لجأ « كوليشوف » الى تصوير وجه الممثل خاليا من اي تعبير . ثم ربط الوجه عديم التعبير ، او ركبه ، بصحن الحساء فبدأ الممثل امام المتفرجين جائعا . تلا ذلك ان قطع وانتقل منوجه الممثل هذا الى الطفل الذي يلعب وفى هذه ايماءة الى انه سعيد .واخيرا قطع المخرج وانتقل من وجه الممثل الى صورة المرأة الميتة ملقيا على النظارة لذلك ظلا من الحزن . **وبهذهالطريقة بين لنا كوليشوفكيف ان الاداء يمكن ان يتحقق بواسطة المونتاج تماما ، وكيف انالجمهور يسقط على وجه الممثل عديم التعبير كل المشاعرالتي يراها ملائمة لحالة من الحالات . ولعل منالانصاف ان نضيف هنا بأن كثيرا من مشاهير نجوم هوليود يدينون بشهرتهمونجاحهم الى روعةنظرية كوليشوف في المونتاج .**

قدم ايزنشتاين عرضا رائعا ومثيرا فىالتقطيع الصرف - أو المونتاج كما هو معروف - في مشهد درجات سلالم مدينة اوديسا فى فلم « البارجة بوتيمكن » . فقد استخدم المونتاج لتعميق تأثير مشهد افراد الحرس الابيض القيصري وهم يرتكبون مجزرة دموية ضد الثوار . والمشهد بمجموعه يقوم على نمط وايقاع اصطناعيين . والحق ان المشهد يستغرق على الشاشة ضعف الوقت الذى يمكن ان يكون مثل هذا المشهد قد استغرقه في الواقع . فلم يكتف ايزنشتاين بتخفيض سرعة الزمن خدمة لاغراضه ، بل واختار لقطات بطريقة لا تستطيع العين البشرية رؤيتها فعلا . فاذا كنا ننوي أن نعامل الحدث الفعلي على انه احجية كاملة من أحاجي الصور المقطعه ، فالذي فعله آيزنشتاين في هذا المشهد انه اعاد تشتيت قطع صورة الاحجية الكاملة - وباعادة تركيب هذه القطع وفق انماط وايقاعات خاصة - خرج الينا بلون من الموسيقى الصورية . الفكرةالتى تستغرق المشهد كله هو التقدم الصارم لجنودالحرس الابيض على درجات السلم العريض وسيرهم بنسق ثابت ووقوفهم على مراحل منتظمة لاطلاق نيران بنادقهم على الجماهير .

في فترات متفرقة يركز الكاميرا على بنادقهم

الموجهة وحرابها المشرعة وعلى جزماتهم الطويلة تدك الارض بقسوة واناقه بدلاتهم البيضاء الخاصة بالاستعراض وظل الجنود يرتسم على درجات السلم الكبير • ومن هذه اللقطات التي تصور تقدم الجنود ينتقل ايزنشتاين الى لقطات مختلفة من الجماهير • امرأة عجوز تلبس عوينات • زجاج العوينات مهشم والدماء تغطي وجهها • امرأة تدفع عربة طفل تقتل برصاص الحرس • سقوطها جثة هامدة يجعل العربة تتحرك وتنطلق بسرعة هابطة على درجات السلم • لقطات غايتها الايماء بان مضمون المشهد يمكن ان يترجم الى صور • والنتيجة انه يرفع من القيمة الواقعية للمشهد بحيث يجعله اكثر واقعية من الواقع نفسه • ولو نظرنا الى هذا المشهد من حيث بنيته وتركيبه لوجب ان نعترف بانه لم يات حتى الان ما يدانيه • اما من حيث نقله الى الشاشة ما حدث فعلا فهو ليس اكثر واقعية من الواقع وحسب، بل واقل حقا من الحقيقة •

من ذلك ان ايزنشتاين يغفل تصوير اعمال الشغب والسطو التي قام بها الجمهور وادت الى تدخل الجيش •

**تقوم شهرة ايزنشتاين الكبيرة على افلام قليلة نسبيا هي :**

**( البارجة بوتيمكن ) و ( خط الجنرال ) ــ ( ويعرف كذلك باسم « القديم والجديد » ) و ( الكساندر نيفسكي ) و ( ايفان الرهيب ) والمحاولة التي لم تتم لفلم ( عاصفة المكسيك ) • و ( الاضراب )[1] وعلى اية حال فان « الكساندر نيفسكي » و « ايفان الرهيب » وحدهما يكفيان للتدليل على عبقريته • ففي هذين الفلمين عامل ايزنشتاين كل لقطة كما لو كانت حركة ذات اهمية حيوية في مباراة شطرنج ملحمية • فالفلمان يتميزان بنوع من الجمال الرياضي • ذلك لان روح الانفراد التي تطبع اعماله جعلته يحجم في نزوع تقدمي محض ، عن تقليد الاخرين تقليدا اعمى •**

كان ايزنشتاين موضع جدل وخلاف شديد في روسيا • فقبل ان يباشر بالعمل في فلم « ايفان الرهيب » انفق نظريو الحزب الشيوعي اشهر كثيرة يناقشون ما اذا يتوجب ابراز القيصر القديم بشكل بطل او وغد • ومنع ايزنشتاين من انتاج عدد من الافلام التي اعتبرها مسؤولو الحزب البيروقراطيون موضع شك فيما يتعلق بقيمتها الدعائية • ولم يكن ايزنشتاين احسن حظا مع الراسماليين • ففي عام ١٩٣٠ عمل فترة من الزمن في ستوديوهات باراموانت بهوليود ، حيث اعد للسينما سيناريو رواية « مأساة امريكية » للكاتب ( تيودور درايزر ) • ولكن الفلم لم يخرج الى النور • وقام الكاتب (ابتون سنكلير) بجمع الاموال لينفقها ايزنشتاين في انتاج فلم « لي اين يا مكسيك » • ومرة ثانية حصلت خلافات حادة بين الاطراف المعنية ولم يقدر للفلم ان ينجز ، ولكن المناظر التي صورها ايزنشتاين جمعت من قبل مونتيين من هوليوود • واخرجت كشريط سينمائي تحت اسم عاصفة على المكسيك •

**وفي الفترات التي كان ايزنشتاين ، لسبب او لاخر ، لا يخرج افلاما ، كان يحاضر في معهد موسكو حيث وضعت الحكومة السوفيتية برامج تدريب وافية للطلبة الراغبين في الدراسات السينمائية • وقد قام ايزنشتاين ، من خلال دوره كمدرس ، بنقل معرفته العظيمة بالتكنيك السينمائي الى الطلبة • وعند وفاته عام ١٩٤٨ ــ وهو انذاك في التاسعة والاربعين ــ كان قد وطد مكانته في تاريخ السينما •**

وبقدر ما كان ايزنشتاين مثقفا ، عقلانيا اكثر مما هو عاطفي ، وبالتالي مخرج افلام رائع يستخدم عقله بشكل متأن ، كان المخرج الروسي العظيم الاخر « بودوفكين » اكثر ذاتية وانسانية في نظرته الى الفن ففي الكتاب الذي يقدر بثمن عن السينما وعنوانه « الفن الاكثر حياة » يتحدث مؤلفه الكاتب الامريكي ( آرثر نايت ) عن فهم بودوفكين الرائع للمشاعر الانسانية حين يصف مشهدا رئيسا من فلم « عاصفة فوق اسيا » :

« صدرت الاوامر الى جندي بريطاني بان يأخذ اسيرا مغوليا الى بعض حفر رملية خارج المدينة ويطلق عليه النار هناك • ويبدو الجندي مترددا في تنفيذ الاوامر ولذا نراه يتباطيء في لبس حذائه وشده ثم ينفض غليونه ويضع بندقيته • وخارج الثكنات ينتظر المغولي وهو لا يدري ماذا يتوقع • ويدفعه الانكليزي أمامه بفظاظة • وتعترض طريقهما بركة كبيرة من الوحل يلف حولها الجندي بينما يلقي المغولي بنفسه فيها مباشرة ويعبرها باستقامة • ثم يصلان الى الحفر الرملية • ثم مشهد الاعدام • الجندي يحاول ان يؤجل هذه المهمة البغيضة ولو للحظة • فنراه يشعل غليونه ثم يقدم سيكارة للمغولي يرفضها المغولي باسما • ويومىء اليه الجندي بالتقدم حتى حافة الحفرة • ويطيع المغولي وهو ما يزال باسما • وبغتة وفي مثل نوبة جنون يحاول الانكليزي ان ينزع بندقيته من على كتفه ، بينما المغولي موليا اياه ظهره • وينظر اليه المغولي واذ هو شبه مدرك لما يعتمل في نفس الجندي يطلق هذا عليه النار • وفي طريق العودة الى الثكنات نشاهد الجندي يسحل بندقيته وفردة من حذائه غير مزرورة ويلقي بنفسه ، من غير انتباه وبدو ن اهتمام ، في غمرة الوحل الذي كان قد تجنبه بكل عناية قبل بضع لحظات ! »

هذه القابلية على ابراز ادق المشاعر في صور مرئية واضحة في كل اعمال بودفكين . فقد كان اكثر اهتماما بالقصة ، بمضمونها الانساني من طرق سردها مهما كانت بارعة . وكان هو الاخر ملزما باخراج افلام تتماشى مع رسالة الشيوعية ولكنه بلجوئه الى الروايات الخيالية ) بدل الوثائقية والتاريخية التي اعتمد عليها ايزنشتاين في اكثر اعماله ) استطاع بودوفكين ان يشرك الجمهور ، ان يجعله يتفاعل مع الشخصيات ويهتم بما تحس به . ففي فلم « الام » الذي اخرجه عن رواية « مكسيم غوركي » الشهيرة ، يصور لنا رعب الام التي تخون ابنها بدون ارادة او وعي منها . وتلك مسألة يمكن ان يحس بها ويدركها كل انسان . وتكشف لنا افلام بودوفكين الرئيسة ـ « الام » و « نهاية بطرسبرغ » و « عاصفة فوق اسيا » و « الهارب » ـ عن موهبته التي لا تبارى . كما ان كتابه « تكنيك الفلم » احد اهم الاسهامات في ادب النظريات السينمائية ( يوازيه في الاهمية كتاب « المنظر في الفلم » لايزنشتاين ) .

ومن المخرجين الروس الكبار الاخرين « دوفشنكو » . وكان يمتاز بميل اصيل الى ما في الطبيعة من غنائية تتبدى بصورة رائعة في فلمه « الارض » الذي اخرجه عام ١٩٣٠ . ثم جاء بعده ببضع سنوات المخرج « مارك دونسكوى » الذي اتحفنا بثلاثيته الجميلة « طفولة مكسيم غوركي » ( الاعوام ١٩٣٧ و١٩٣٨ و١٩٤٠ ) .

**الاحلام في السينما نقية . ولكنها تعتمد على الشخص الحالم ونوع العشاء الذي يتناوله . فهي تكون احيانا ملاحم طوفان كبير وطرائق وكوارث ، واحيانا دراما محلية وفي احيان اخرى خيالات رومانتيكية . وفي احلامنا نستخدم التكنيك السينمائي . اذ نقوم بعملية « مونتاج » وانتقال من صورة الى اخرى . ونتحرك بحرية وتلقائية في الزمان والمكان . ونرى ملامح او اشياء في لقطات مقربة مؤثرة مفاجئة . ونزيد في سرعة الاحداث او نبطيء من هذه السرعة .**

ونحن نرى الاشياء من زوايا ووجهات نظر مختلفة . ففي لحظة نكون مجرد مراقبين متجردين وفي اللحظة التالية في صميم الحدث . كلنا نصنع افلاما في احلامنا . ولكن مخرجي « الطليعة » الفرنسيين في العشرينات قلبوا هذه الحقيقة وصنعوا من احلامهم ـ او كوابيسهم ان صح التعبير ـ افلاما . لقد رأينا من قبل كيف حمل المخرجون الالمان ، في افلامهم النفسية الات تصويرهم الى العقل ليكشفوا لنا عن انماط تفكير ومشاعر شخصياتهم . بينما نجد مخرجي « الطليعة » الفرنسيين يذهبون الى ابعد والى اعمق من ذلك في ثنايا اللاوعي . في زمنهم كانت افلامهم تبدو غير معقولة . اذ لم يكن ثمة مسار روائي ولا تطور منطقي ولا وجهة نظر اجتماعية او سياسية او اخلاقية واضحة . واذا كان ثمة غرض ينطلق اليه هؤلاء المخرجون السرياليون فهو الاثارة والتخويف . فلم يكونوا يهتمون تفسير ظواهر اللاوعي بالطريقة التي يستخدمها علماء النفس من اتباع فرويد ، انما يكتفون بازاحة الستار عنها . فاذا كان مبدأ الفن هو استخلاص النظام من طيات الفوضى ، فان هذه الافلام لا تستطيع ، عندئذ ، ان تدعى صلة بالفن اذ انها قدمت العكس . ولكن اذا وضعنا التزمت جانبا واعتبرنا الفن كل محاولة لاعادة صياغة تجربة انسانية بحيث يجد فيها الاخرون جزء من ذواتهم ، وجب علينا ان نعامل هذه الافلام على انها تعبير صادق عن احاسيسه فنية على الاقل اذا لم تكن اعمالا فنية متكاملة . فليس من الضروري ان يفهم المرء شيئا ما فهما ذهنيا لكي يرحب به . فثمة وسائل كثيرة تتخطى الوعي . وبهذه الوسائل حاول المخرجون السرياليون مخاطبة جمهورهم . والواقع ان اصطلاح « مخاطبة » هو بالطبع الطف بكثير مما ازمع اولئك المخرجون فعله . فهم مثل الدادائيين ملهميهم الاوائل ، كانوا مدفوعين برغبة الاثارة المريعة وتحطيم كل القواعد ابتغاء التحطيم ورؤية ماذا يمكن ان يحصل . كانوا يجدون متعة شاذة في فعل كل ما « لا يجوز فعله » !

**ولعل اصدق مثال على هذا المنحى ما يقدمه المخرج « لوى بونيل » في فلمه « الكلب الاندلسي » من مشهد فتاة يقطع رجل عينها الى نصفين بواسطة الموسى . لقد كان هذا الفلم ثمرة تعاون بين المخرج « بونيل » والرسام « سلفادور دالي » وكان حافلا بالمشاهد والصور المصممة بطريقة ثائرة مرعبة . فمن جثة حمار ملقاة على بيانو كبير الى مشهد يلاقي شبيهه ويطلق الشبيه عليه النار الى مشهد قبضة كف تنبسط ليبدو في راحتها وكر نملة . فهل كل هذه الاشياء بلا معنى ؟ او هي بصقة يأس في وجه الحياة من قبل انسان تفحص العالم ويأس من امكانية انتظامه ؟ او هي مجرد اطلالة على ذهن سلفادور دالي المغرق في الغرابة ؟ وللقارىء ان يختار ايا من هذه التفسيرات تبعا لميوله الشخصية . في القنبلة السريالية التالية التي فجرها بونيل ، اي فلم «العصر الذهبي» نستطيع اذا كنا ميالين الى هذه الدرجة ، ان نتقصى او نتعقب قدرا معينا من النقد الاجتماعي ( الذي اصبح طابعا مميزا لكثير من افلامه اللاحقة ) .**

نشاهد الضيوف في حفل استقبال كبير يروحون ويغدون ووجوههم يكسوها الذباب ، غافلين عن الانفجارات والحرائق التي تفتك بخدمهم . والارجح



رينيه كلير



ايزنشتاين

أن في هذا المشهد ايماءة رمزية الى موقف اللا مبالاة من جانب الارستقراطية الاسبانية تجاه ما يعانيه الشعب • ولكن ثمة مشاهد اخرى من الفلم تبدو عديمة المعنى تماما • زرافة وشجرة محترقة تسقطان من الشرفة • المسيح يصبح الماركيز دوساد • بقرة تستريح على سرير • ان الذي تقدمه هذه الافلام للانسان هو الاحساس فجأة بالوقوف وجها لوجه امام اللا وجه •• والاكتشاف المباغت لكون الحقيقة مريعة الى درجة وجوب نسيانها في الحال وادانتها والا دفعت بالانسان الى الجنون • ان بونيل ما يزال يخرج افلاما تثير من حولها عواصف من الجدل وهو في نظر الكثير من الناس الواعين ، الان ، واحدا من اكبر اساتذة السينما • ومهما يكن لدى المرء من تحفظات بشأن اعمال بونيل فهو ، بلا ادنى شك ، رجل ينطوي على عواجس خاصة بالغة القوة استطاع احيانا ، ان يوجهها لتصنع نوعا من الفن قادر على أن يجمد الدم في العروق •

---

١ ـ الاضراب او الاعتصام ، نشرت « السينما والمسرح » النص الكامل لسيناريو « الاضراب » في العدد الرابع

## العراق

# باقة ورد لمسرح كربلاء

**كانت فرقة مسرح كربلاء الفني سباقة بين فرق القطر لتقديم انتاجها المسرحي للموسم الحالي ، ففي اوائل تشرين الاول الماضي قدمت مسرحية ( ليالي الحصاد ) للكاتب المصري محمود دياب بعد ان اعدها السيد ناطق خلوصي واخضعها لبيئة الريف العراقي .**

تبدأ المسرحية بحديث الراوي عن القرية وناسها واجتماعها في هذه الليلة لتسمر بعد متاعب النهار في الحصاد . ويتخذ اجتماع الفلاحين شكل مسرح الحلبة ويبدأ السمر بالاغاني والنكات وتقليد حركات بعض شيوخ القرية ولكن الامر يتطور الى عملية كشف عن احداث قديمة في القرية ومآسيها وتبرز قصة حب مأساوية وسط الضحك . قصة رجل باع سيارته وهجر المدينة قاصدا القرية ليكون قريبا من البنت التي يحب وهي نجيمه انها نجمة القرية حقا وهي تخطر بقوامها الفتان ووجهها الطفولي المشرق تلاحقها عيون شبان القرية دونما امل بالحصول عليها لان والدها يرفض تزويجها . ثم يتضح انه ليس والدها الحقيقي بل انها متبناة .

لقد لعبت دور نجيمه بنت شابة ( ماجدة ) فكشفت عن قابلية عالية في التمثيل . وماجدة تمثل لاول مرة خارج نطاق المدرسة وهي ثاني فتاة تمثل على مسرح كربلاء وقد كانت الاولى هي ( سحر عبدالستار ) التي ظهرت على المسرح في اواسط عام ۱۹۷۰ كانت سحر رائدة للمسير على هذا الطريق الطويل وقد تلتها ماجدة وهيفاء وفردوس ولم يعد المسرح في كربلاء يشكو ما كان يشكو منه الذين عملو على المسرح منذ ثلاثينات هذا القرن .

كانت مسرحية ليالي الحصاد صعبة على الممثلين لانها تعتمد شكلا معقدا بسبب التداخل في احداثه وشخصياته وزمانه ومع هذا فقد اتسم اداء شبان الفرقة بالمحاورة الجريئة والالتحام لاقتحام عالم مجهول .. اخرج المسرحية الفنان نعمة ابو سبع وهي ثالث مسرحية يخرجها للفرقة منذ تشكيلها في عام ۱۹۷۰ .

وفي رأيي ان هذه المسرحية كانت من انضج اعمال الفرقة واكثرها جمالا ولكن المؤسف هو ان الجمهور الذي حضر لمشاهدتها كان قليلا . والمؤمل من شباب الفرقة الا يسبب اعراض الجمهور عن المسرحية تثبيطا لعزائمهم واندفاعهم نحو غد افضل .

وهناك بوادر جديرة بالملاحظة ومنها قيام عدد من فناني بغداد بتلبية دعوة الفرقة والحضور الى كربلاء لمشاهدة مسرحية ليالي الحصاد .. وعند انتهاء المسرحية قام الفنان سامي عبد الحميد فقدم للفرقة باقة ورد باسم فرقة المسرح الفني الحديث والقى كلمة قصيرة حيا فيها الفرقة وعبر عن ابتهاجه لوجود ثلاث فتيات على المسرح في مدينة كربلاء التي كانت تعتبر حتى وقت قريب مقفلة بوجه العنصر النسائي . كما بادر السيد شبيب المالكي محافظ كربلاء فقدم مساعدة مالية للفرقة .

**ع . الوهاب**





# الثنائي ايليه ومسرح الدمى المتحركة

عزي الوهاب

**مايزال مسرحنا في العراق يفتقر الى كثير من الاشكال المسرحية المعروفة في العالم ومنها غياب مسرح الدمى المتحركة الذي توليه الدول ، وخاصة الدول الاشتراكية اهمية كبيرةوتصرف عليه الكثير ، لانه الوسط الثقافي الذي يخاطب الانسان باسلوب مبسط جميل في سنوات عمره الاولى • سنوات الطفولة •**

انه المسرح الذي ينير خيال الطفل نتيجة تلك العلاقة الحميمة التي تنشأ بينه وبين الدمى اولاعبيها الذين يتميزون في الغالب بخفة الدم ورشاقة الحركة • وبهذا يكون مسرح الدمى مفتاح تطور ثقافة الانسان •حتى ان الكاتب المسرحي يونسكو يقول فيدفاتره• انه مدين الى مسرح الدمى الذي كان يواظب على مشاهدته بشغف •

تجمع المصادر العالمية على ان الشرق كان المهد الاول لهذا الفن • فقد خرج هذا الفن من الهند والصين وانتشر منذ الاف السنين الى مختلف بقاع العالم • وقد عرف وطننا العربي شكلا من اشكال مسرح الدمى هو (خيال الظل) على يد بن دانيال الشاعر العراقي الذي هاجر من الموصل في ايام الغزو المغولي قاصدا مصر فاشتهر هناك بما قدمه من عروض لمسرح خيال الظل • وفي فترة العهد العثماني وصل الينا شكل اخر من اشكال مسرح الدمى هو (القرقوز)• اما الدمى التي لها مفاصل وتتحرك بواسطة الخيوط وتسمى (ماريونيت ) فان اول دخولها الى الوطن العربي كان في مصر عام ١٩٤٨ عندما تشكلت فرقة لهذا الغرض •



وقد زارت العراق في فترات متفاوتة عدة فرق في مسرح الدمى المتحركة منها الفرقة الصينية والهندية والجيكية • واخيرا وفي السابع عشرمن ايلولالماضي وصل الى بغداد من المانيا الديمقراطية زوج وزوجته يعرفان بـ (الثنائي ايله) وفي تعريف قدمه المعهد الثقافي لالمانيا الديمقراطية بمسرح الدمى وفن الثنائي (ايله) يقول : —

(فن يعبر عن مختلف اوجه الحياة بوضوح تام دون اللجوء الى اية اسرار• وهكذا يجعل (الثنائي ايله) المشاهد يعيش معهما فيما يعبران عنه مستندين على الاسس الفنيةلحركات الدمى المعروفة بـ (القرقوز) •

● لقد سبق لي مشاهدة عرض لهذا الثنائي في الجزائر عام ١٩٧٠ اثناء انعقاد مهرجان(الماريونيت) العالمي الذي تبارت فيه خمس دول اضافة الى فرقة مسرح الدمى الجزائرية التي قدمت مسرحية (مسحوق الذكاء) لكاتب ياسين بواسطة دمى كبيرة تبلغ نصف حجم الانسان محمولة من الاسفل بقضبان حديدية •

وقد تميز العرض الذي قدمه الثنائي ايله بالبساطةوالاعتمادعلىامكانية اللاعب في خلق علاقة بينه وبين المتفرج من خلال قابلياته كممثل وعلاقته مع الدمية التي كان يعاملها كما لو كانت ممثلا يشترك معه في التمثيل • حتى ان الثنائي ايله يمسك بخيوط الدمية ويحركها دون ان يختفي خلف الستار كما هو معروف في معظم عروض مسرح الدمى • وفي رأيي ان هذا الثنائي حاز من الاعجاب خلال مهرجان الجزائر المرتبة الثانية بعدالفرقة الفرنسية بقيادة الفنان (جولي ) •

وفي بغداد كان عدد الاطفال الذي حضر الى حديقة المعهد الثقافي الالماني لمشاهدة عروض الثنائي ايله كان كبيرا لدرجة جعلت الذين يرافقونهم من الكبار يجدون صعوبة في الحصول على اماكن

الجلوس . وظهر الثنائي ايله على مسرحهما الصغير البسيط الخالي من اي ديكور او معدات مسرحية عدا الدمى ومتطلباتها وقدما في البداية عرضا بمصاحبة الدمية (ميفيستو) اي الشيطان . وهي دمية تقوم بالمشاكسات وتتلقى النصائح من اللاعب وهي بالتأكيد نصائح تقدم بصورة غير مباشرة للاطفال الموجودين في القاعة من خلال النكات والمفارقات . كان يرفض اللاعب مصافحة ميفيستو لانه لم يغسل يده . ثم قال الفنان ايله بالحديث مباشرة الى الجمهور فتحدث عن سهولة فن الدمى واثبت ذلك بعدة تجارب اداها بمهارة ادخلت السرور الى قلوب الاطفال ومنحتهم مزيدا من الضحك والكركرة . وتقديم مجموعة من النصائح بعيدا عن اسلوب الردع والزجر . وكانت ابرز القصص التي قدمها الثنائي قصة الطفل والمصيادة (الكزوه) . فبين الفنان باسلوبه المرح المصحوب بالنكات والمفاجئات . ان المصيادة . وسيلة للشر تسبب الاذى للاخرين، كان تصيب عين احد فتعميها . كما يمكن ان نجعل من المصيادة وسيلة للخير فنحولها الى دمية بوضع كرة من المطاط في طرفها الوحيد تمثل الرأس . ونربط عصوين صغيرين تحت الرأس بمثابة الاطراف العليا . اما الاطراف السفلى فهي موجودة في تشكيلة المصيادة نفسها . وهكذا صنع لنا الفنان بكل بساطة دمية قدمت لنا رقصة جميلة . وكان هذا مثيرا حقا ومؤكدا بان الانسان يستطيع التصرف بالاشياء التي تحيط به بشكل حسن . وفي القسم الثاني قدم الثنائي عدة عروض مع الدمى التي تتحرك بالخيوط . وكان من اجمل تلك العروض مجموعة من الدمى تمثل فرقة للخنافس مع الاتها وازيائها الغريبة قدمت لنا



احدى اغانيها . وفي الختام قدم الثنائي فصلا من الدمية الشهيرة في المانيا : (الرجل الرملي) وهو رجل يشبه شخصية بابا نويل وظيفته ان يساعد الاطفال على النوم بعد العشاء، اذ يذر الرمل في عيونهم . ويقال ان الاطفال في المانيا لا ينامون قبل مشاهدة الرجل الرملي كل ليلة من على شاشة التلفزيون .

ان لمسرح الدمى تقاليد قديمة في المانيا تمتد جذورها الى ما قبل ٢٠٠ عام اذ انتقل الى اوربا من الشرق . وكانت العروض تقدم في الشوارع فيما يسمى : (مسرح الشارع) . وكان الجمهور يقابله بالاستحسان والتقدير . والفنان ايله سليل عائلة كانت تحترف تقديم مسرح الدمى . وقد بدأ حياته الفنية منذ طفولته الى جانب والده الذي تعرض للاضطهاد على ايدي زبانية هتلر فاغلقوا مسرحه وجندوه في الجيش . وبعد انتهاء الحرب كان الفنان ايله عضوا عاملا في لجان الشبيبة وفي ظروف العمل تلك تعرف على الفتاة التي اصبحت زوجته ومساعدته في العمل . ويقدم الثنائي ايله ٤٠ عرضا مسرحيا في الشهر سواء في مركزه بمدينة كارل ماركس او متجولا في مختلف انحاء البلاد . كما قام الثنائي بجولات خارج المانيا . الى هنكاريا وبولنده والهند والجزائر ومصر ولبنان والعراق . وحصل الثنائي على جائزة (منظمة الاحداث في المانيا) وهي جائزة تقديرية لدوره التربوي والمعادي للحرب والفاشية .

وفي لقائنا مع الفنان ايله بعد انتهاء العرض تحدثنا عن مسرح الدمى وسألته عن الوسيلة التي تمكنه من معرفة تأثير اعماله على الاطفال فاجاب : ـ

ـ للاطفال ردود افعال مباشرة ازاء ما اقدمه لهم كالانتباه والضحك ومتابعة الموضوع والتفاعل معه . وللتحية التي تعقب تقديم اي عرض مسرحي دلالتها الواضحة في قوة الموضوع او ضعفه . اما اذا لم يلائم الموضوع فهم يقابلونه بالسخرية والتصفير وغير ذلك . وللاطفال اسلوب اخر للتعبير عن مشاعرهم تجاه اعمالي في الرسائل التي يرسلونها الي والصور التي يستوحونها من تمثيلياتي . وقد وصلتني عدة رسوم مستوحاة من تمثيلية المصيادة ومكتوب تحتها (ليس عندي مصيادة) .

وعن انطباعه عن اطفال العراق . قال الفنان ايله

ـ يخيل الي ان اطفال العراق يشاهدون هذا اللون من الفن لاول مرة او على الاقل انه نادر عندكم . وانني اتمنى ان يأتي اليوم الذي يكون فيه مسرح دائم للدمى في العراق . ويسرني كثيرا لو اتيحت لي الفرصة للمساهمة في ايجاد مثل هذا المسرح .




# « قرندل » كما هي في ليلة ٢٢ كانون الاول من سنة ١٩٧١

ضرورية هي الاشارة الى تاريخ المشاهدة ، الواردة في عنوان هذا الموضوع .. فالتاريخ له دلالته ومغزاه، لانه يقع ضمن فترة التمديد ، التي منحت لمسرحية « قرندل » كي تواصل من شهر كانون الثاني الاول ، بعد العرض ، لغاية اليوم الرابع والعشرين انسدال الستار ، على الايام المقررة في البدء ، وامدها عشرة ايام .

وهذا الامر المتقدم ، يعني فيما يعني ، ان الثلاثين ممثلا وممثلة الذين اعتلوا منصة قاعة المسرح القومي في كرادة مريم ، ليجسدوا اخراج سامي عبدالحميد لمسرحية « قرندل » لطه سالم ، قد اعطيت لهم ، الفرصة « الفريدة » و ( الذهبية ) لان يتلمسوا عيوبهم ويشخصوا اخطاءهم وبالتالي لان يصقلوا قدراتهم ، فيقدموا لجمهور فترة التمديد ،عروضا حسنة .!



الا ان واقع الحال ، كان معاكسا تماما ، لما كان مفروضا ومتوقعا .. فالعرض في هذه الليلة ، جاء وكأنه في ليلته الاولى ، حيث يكون الممثلون مجهدين ، من استمراوية التمرين على الانتاج ، ومتعبين من انفعالات المخرج والقائمين على تصميم وتنفيذ الجوانب الفنية المعروفة كالانارة والديكور والازياء .. وما الى ذلك .



ولعل اول ما يواجه المشاهد الجاد في عرض هذه الليلة ، هو الصوت ، اذ كان جميع الممثلين والممثلات يتحدثون بحناجر والسن مستعارة ، لم يالفوها من قبل ، ولم يعتادوا التعامل معها .. لقد كان هؤلاء ، عدا قلة ، نذكر منهم سليمه خضير وخليل الرفاعي لا يقوون على ايصال حوارهم الى الصفوف الوسطية وليست « الخلفية » ، وهذه مسألة يعرفها الممثلون الاكاديميون والمعهديون ، اذ اشار اليها واكد عليها اساتذة المسرح، في مؤلفاتهم ، وجلها منقول الى لغتنا .

واذا كان ذلك ، هو حال « الصوت » او ، القابلية على الايصال ، لدى ممثلي ( قرندل ) ، فان الادهى من ذلك كله ، هو ان المسرحية كعرض افتقدت « الحيوية » .. ولا بأس هنا ، ان نستعير من نيتشه قوله : « المهم هو الحيوية وليست الحياة الابدية» !. وفي ذهني ، ان سبب افتقار العرض الى هذا المسمى ب ( المهم ) كامن في التاليف نفسه .

لقد عودنا طه سالم ، في كل مسرحياته ، ابتداء من « قوانيس » وانتهاء ب ( قرندل ) ، على خلو اعماله ، من الطراوة والروح الشاعرية وافتقار شخوصه الى القدرة على بناء علاقات اجتماعية مترابطة ومتطورة .. وهذا يعني بلغة المصطلحات النقدية، ان مسرحيات طه سالم ليست محبوكه .. انها مستعدةدوما للتضحية باجزاء من نسيجها وها هو ذا المخرج سامي عبدالحميد ، يشير الى هذه الخاصية في مسرح طه سالم ، ضمن اجابته على سؤال وجه اليه ، نعم لقد اختصرت الكثير في مسرحية « ما معقولة » لطه سالم ، وكنت اعتقد ان ما قمت به ، كان لصالح النص ، لان ما حذفته ، هو تكرار للافكار التي طرحها المؤلف . ولااعتقد ان ذلك الاختصار اثر على فكرة المسرحية ، اطلاقا . ولقد قمت بنفس العملية في مسرحية ( الخيط ) لعادل كاظم ، وكذلك فعلت مع ( قرندل ) وسأفعل ذلك مع اي نص اخر ، سواء اكان عراقيا ام اجنبيا ، اذا ما وجدت ان هناك ما يستدعي الحذف .

وبعد ، فان « قرندل » أمسكت بالخط البياني لطه سالم ، وانزلته الى القاع ، ولم يتمكن المضمون الاجتماعي للمسرحية ، ان يوقف عملية ( الانزال ) .. الا ان الاخراج – وبضمنه الحذف والاضافة – حال دون ملامسة الخطر البياني لارضية القاع .. وهذه حسنة ، ينبغي الا تنسى !.

احمد فياض المفرجي

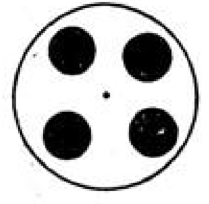
# دمشق :

## حفلة سمر من أجل ٥ حزيران

ليس لي ان اتحدث طويلا عن مسرحية ( حفلة سمر من اجل ٥ حزيران ) التي شاهدتها في احدى دور العرض الدمشقية ، في هذه العجالة ففي ذلك افتئات على هذه المسرحية وانتقاص من شأنها . ولكني ساحاول ان الخص بعض الانطباعات التي لا تزال عالقة بذهني بخصوصها .

ان الشيء الذي يجلب النظر في هذه المسرحية هو قدرة الكاتب سعد الله ونوس على واقع مواجهة صريحة غاية الصراحة ، باعتبار هذا الواقع وثيقة ادانة لكل النظم والتيارات والتقاليد والمواضعات الاجتماعية ، والحياة العامة ، وجميع ترسبات الماضي المبطن بمظاهر المعاصرة والجدة والحداثة . وطبيعي الا يكون تصوير هذا الواقع سهلا ميسورا ، اذا كان العمل المسرحي يراد له ان يكون حيا دافقا بالحركة الفنية ، والرعشة الوجدانية الاصيلة ، متميزا عن الواقع المشخص ، متفوقا عليه ، متجاوزا معطياته الساذجة ، لتكون جدارته بالفن جدارة متأصلة .

اللوحات المعروضة كانت تصور حيثيات الواقع الجاري ، بكل الملابسات والتراكمات والتداخلات ، بكل الوجوه المتناقضة والصور المتباينة ، والسمات في وحدة مجرى تمتاز بكل شيء الا الوحدة والتماسك والمصير المشترك .



العدو يعد عدته ، ويحسب لكل شيء الف حساب ، يقتنص الفرص لتقوية نفسه ، يعبىء قواه نفسيا واجتماعيا وفكريا على وفق احدث الطرق واقربها الى العلم المتطور ، وابعدها عن الارتجال والتبعثر والتلاشي في مجاهر الماضي ودخان الحاضر واحلام اليقظة . العدو يدرس التنظيم والتنسيق والمبادرة الفردية ويطبق هذه الدراسة في حياته اليومية تطبيقا يتلاءم وظروف مجتمعه الخاصة بحيث يكون هذا التطبيق مجديا الى اقصى حد ، لتحقيق اهدافه ، وتثبيت مشاريعه .

ونحن ، من نحن ؟ في نطاق (حفلة السمر ) بهذه الفظاعة والهول والسرعة المذهلة ؟ نحن - في اجواء حفلة السمر - هوية ممسوحة الوجه ، ماهية مجردة من الوجود ، كائنات متواصلة اسميا ، يشدها رباط وهمي غير موجود الا في اذهان اناس يعتقدون انهم احياء بالفعل ، ولكنهم - في الواقع - احياء في دفاتر النفوس وجوازات السفر . لان وجودهم الكمي ليس بالضرورة وجودا نوعيا . ذلك ان الارقام لا تخلق مجتمعات ، في عالم يزداد فيه عنف الحياة ضراوة ، في عالم معاصر ،. لا يسمح بتواجد عوالم خيالية ، في وجوده الراهن ، دون ان ينتهي الصدام بين تلك العوالم وهذا العالم الى ما انتهى اليه بتلك البشاعة التي عرفناها ، وتلك الزراية التي امتصصناها حتى الثمالة ، بكل ما فيها من مرارة وذلة وحيف .

ان عالم حزيران الذي تبددت اركانه بضربة عصا ساحر ، ينبغي ان يعرف على حقيقته بغير رتوش ، بغير مماحكات وجدليات بيزنطية ، بغير (مانشيتات) صحيفة عنترية ، وهذه المعرفة الامينة للحقيقة ، الصادقة مع نفسها المتوهجة فنا واداء ، هي ما فعلته مسرحية ( حفلة السمر ) بكل ابعادها الوجدانية وافاق رؤيتها الوضيئة . هذه المعرفة التي قدمها لنا الكاتب والمخرج والممثلون على السواء ، ينبغي ان تدرس وتقيم وتثمن كي ندرك ان الفن الواقعي - متى توفرت فيه شروط الحياة وسمات الفن وعوامل الادراك العميق - يستطيع ان يقف على قدميه شامخ الرأس ، عالي الصدر ليدلنا على الطريق في كل عمل من اعمالنا المسرحية ، من اجل الا نبقى في عالم الضباب الذي لا يزال يسيطر على كثير من اصقاع بلادنا العربية .

حقا ، لقد كانت تجربة ( حفلة السمر ) تجربة رائدة ، في فن المسرح الواقعي ، ونحن بانتظار نظيرتها في مسرحنا الراهن !

- يوسف عبدالمسيح ثروة -

## بيروت :

# أشقر وعساف ومحاولة تنوير المسرح

**( مرجان وياقوت والتفاحة ) اخر مسرحية لفرقة محترف بيروت للمسرح ، بثنائيها المعروف : روجيه عساف ـ نضال الاشقر ، كانت قد عرضت مؤخرا فى العاصمة اللبنانية . ومن المتوقع حسب ما يقوله اعضاء الفرقة ، ان تعرض فى بغداد خلال وقت قريب قادم . وبانتظار هذه المناسبة الفنية ، تقدم الزميلة هاديا حيدر ، هنا ، نظرة استعراضية تحليلية لهذا العمل الذى اعتبر ضمن قائمة الصرخات الضاجة التى اطلقتها الفرقة بعد : ( مجدلون ) و ( كارت بلانش ) ، و ( اضراب الحرامية ) !**

نادرا ما يكتف المسرح العربى ريح الثورة ، او يتحرك لتبديد السحب المتلبدة فى الاذهان وفى الواقع ، بشكل يستثير او يقلق ، او يزرع نواخير جديدة للوعى والتغيير . وطبعا فهذه ملاحظة تلمسها بوضوح فى المسرح العربىعموما ، باستثناء بعضالمسرحيات التى لم تصل الى الجماهير لاسباب كثيرة ، منها قلة الامكانات فى الاخراج والتمثيل عند البعض ، او ابقاء المسرحية كنص ادبى لا يخرج على الخشبة ( ولهذا ايضا اسبابه ) او فى حالة اخرى ، اصطدام اعمال كهذه ( بجدارات ) لا تسمح بالتنفس الا وفق شروطها الخاصة ، وهذا ما حدث فى المسرح اللبنانى ، حيث منعت ( مجدلون ) لانها تعرضت للواقع اللبنانى واستفزته ، كما اثيرت حول مسرحيات الفرقة الاخرى ، زوابع من الاستنكار الرسمى وشبه الرسمى ، نقدا لانها تشبث فى الجذور التى يتعلق بها النظام .





**غير ان النظرة الموضوعية تفترض بنا الان المراجعة من زاوية فنية تتوافق مع شروط ( الفن الثورى ) المبدع ، بعيدا عن استهلاك الصحف ، والثرثرة اليومية ، التى تصنف دوما للنقد الاجتماعى الساخن حيث الرفضالجزئى للواقع ، دون بحث عن طريقة جوهرية فى المواجهة وفى ( تنوير المسرح ) هذه اللافتة الجريئة التى ما زالت فرقة ( اشقر وعساف ) تحلم بتحقيقها .**

ومع كل عمل جديد لنضال دروجيه، لابد من التساؤل عن هذا الجديد الذى يطرحه هذه المرة ، فاذا كانت مجدلون قد رسمت سابقا بداية خط الثنائى للمساهمة فى لافتة التنوير ، حيث جسدت فى كل مشاهدها قدسية العمل الفدائى واكدته ، واذا كانت ( كارت بلانش ) قد طرقت كل عمالة وجاسوسية المنافع الخاصة والعامة فى المجتمع المحدود ، واذ تحدت ( اضراب الحرامية ) الحاكم الرجعى ، فان ( ياقوت ومرجان والتفاحة ) ذهبت الى ابعد من ذلك ، بل انها اختصرت كل هذه الهموم بشكل عميق وشامل ، فكان همها مشكلة الانسان الكبرى ، مع نفسه ، ومجتمعه ، وحياته وعالمه الواسع المعقد .

( من هو مرجان ! ومن هى ياقوت ؟ وما هى التفاحة ؟

( مرجان ) هو ذلك الرجل الطيب ، الانسان القادم من براءته الطفولية ، وعالمه الذى لم يتنشق التلوث بعد ، وانسانية التى تريد تأكيد نفسها فى واقع حيوانى مخيف . و ( ياقوت ) زوجة هذا ( المرجان ) ، الغبية المدهوشة ، امام كل لون وتلويحة راحة ، ولو كانت هذه التلويحة ، ( شوكة المجتمع البرجوازى وسكينه التى التهمتها فيما بعد ) !

اما ( التفاحة ) فهى لقمة العيش ، وهى رمز كفاح الانسان فى مختلف الميادين ، وهى سبب العذاب الطويل الدائم فى حالة ( مرجان ) ، وسبب الجشع والغرور والتخمة الاجتماعية فى حالة ( ياقوت ) .

( وليست المسرحية ( حدوتـه ) ولا معاناة كلاسيكية ، تسير في خـط درامي اصطلاحي معروف ، انها مجموعة مشاهد ، مستقلة ومتلاحمة في نفس الوقت ، وهي تبدأ بواسطة الحـوار السريع ، والحركة الراقصة ، واستفادة شاملة من المسرح الايمائي المعـاصر ، بطرح شخصية مرجان ، الذي نفهمـه في المشهد الاول ، وشخصية ياقوت التي نعايشها منذ البداية ، وموقـف صاحب التفاحة الذي يجسد كـل الاحتكار والجشع ، والاسـتغلال ، والملكية التي يمارسها اصحاب الاعمال .

( مرجان ) رمز الانسان المكافح ، الذي لا يملك من كفاءات ومؤهلات ، الا قوته وعمله ، وزجته ياقوت ، القادمة من المجتمع الشعبي الفقير ، يصـلان الى ( الواقع ) ، لتكملة حياتهما ،وايجاد استقرار نفسي وحياتي فيها . ومنـذ اللحظة الاولى هما يصطدمان بمشكلـة لقمة العيش فهذه اللقمة التي تجسدها ( التفاحة ) في المشهد الاول ، لهـا صاحب ( مالك ) وهذا المالك لا يمنحها، ولا يقدمها حسنة ، ان لها ( ثمن ) وعلى مرجان وياقوت ان يدفعا هـذا الثمن لكي يستطيعا الاكل . ويتابـع مرجان وياقوت ، السير في طريق هذا الواقع ، وان لكل شيء فيه ثمن ، وحتى ( العمل ) له ثمن ايضا ، هو ( التعلم ) .

**ماذا في هذا الواقع :**

( ان فيه كل شيء ، فيه صاحـب التفاحة الجشع ، ( كريم ابو شقرا ) وفيه سيدة القصر ( سارة سالم ) التي تجسد كـل سيطرة البرجوازيـة وسلوكها السخيف المترف ، وفيـه صاحب العمل ( كريم ابو شقرا ايضا ) الذي ( يشتري ) العامل بكل معانـي الشراء ، وذلك بموافقة ( القانون ) و ( الشرع ، و الحق العام ، والسلطة )! وفيه الخادمة ( جمانة بارودي ) رمـز الوصولية ، والعمال والصناع والمزارعين والصيادين ، وكل نماذج الـبسـطاء البسطاء ، المصطدمين دوما بالخطوط الواقع المخيف .

( ووسط هذا كله ، يضيع الاستقرار الذي يبحث عنـه هذان الزوجـان البريئان ، ( مرجان ) ، يحلم بالتغير ، يريد باي شكل ان يؤكد نفسـه وانسانيته ، من خلال انسانية الاخرين، ولو كان ذلك في ثورته على صاحب العمل ، وقتله له في النهاية ، وهـذا المشهد ( الصراع بين مرجان وصاحب العمل ، ومشاجرتهما ، وتحدي مرجان لصاحب العمل ، وثورته عليه ثـم قتله ) لعله يجسد كل المسرحيـة ويمنحها بصدق وحقيقة ، هويتهـا الثورية المباشرة . اما ياقوت المسكينة ، فقد جرفها هذا الواقع بالوانه البراقة السطحية ، وجذبتها اضواء البورجوازية وسهولة العيش عن طريق وصـولي جشع . وعند مفترق هذا الدرب يقف مرجان وياقوت لينفصلا ، فيـاقوت صارت تحلم ، وصارت تطـالب ، وصارت تبحر في طبول الـدعايات ، وقصور الاغراءات ، اما مرجان ، فصار يتعذب اكثر ، وصار مهموما اكثر لان الكثيرين من امثاله ، يعانون ما يعانيه، ولكنهم لا يدركون ماذا يفعلون !

**وتسال في النهاية ياقوت ، مرجان، ما الذي يستطيع ان يوفره لها ؟ فيقول بانه لا يستطيع الان ان يوفر لها شيئا ولكنه يملك ( قوته وعمله ) وهـذه تستطيع في المستقبل ان توفر لها كل شيء . ولكن ياقوت لا تنتظر . ويفترقان الى الابد !**

الان ، اتوقف قليلا عند الـوان المسرحية البراقة ، بالملابس والاضاءة ، والحوار السريع ، والاستعاضة عن كثير من ( الثرثرة ) بواسطة الخطـوات الراقصة ، والانتقالات بواسطة الديكور الايمائي البسيط الذي كان الممثلـون يحملونه ويدخلون به الى الخشبة . والمشاهد الرمزية الغنائية التي تجح في كتابتها كما نجح في كتابة كل نص المسرحية ( طلال حيدر ) وبراءة الممثلين الذين تقمصوا اكثر من شـخصية ، لاقول بان هذا عمل فني جدير بـان يكون الاشارة الاولى للانتقال ( بتثوير المسرح ) في لبنان من اللافتـة ، الى التحقيق !



نضال الاشقر

## أمريكا اللاتينية :

# جولة في المسرح الارجنتيني





بمناسبة وجود الفنانين رامون ايالا وزوجته كرسيبدا ارتأت مجلة السينما والمسرح ان تفتح نافذة صغيرة على مسرح امريكا اللاتينية من خلال المسرح الارجنتيني ..

**ـ هل يمكنكم ان تعلمونا ان كنتم على اتصال باي فعالية مسرحية في امريكا اللاتينية ؟**

.. هناك نوعان من المسارح مسارح مستقلة واخرى تجارية وصلتي بالمسارح المستقلة هي الصلة الوحيدة لانني اعتقد ان المسرح التجارى لا يحقق الخدمة المنشودة للجماهير كما ينبغي ان تكون ، لان العامل المادى هو هدف المسرح التجارى الوحيد، على الضد من المسارح المستقلة ـ والتى قد تهتم بالايراد احيانا باعتباره مصدر ديمومتها ـ ولكنها تهتم بالدرجة الاولى بتقديم فعاليات ذات اثر فنى واجتماعى وتهذيبى وثورى ايضا ولهذه الاسباب ولما كنت ملتزما فان علاقتى بالمسارح المستقلة لا تزال هى العلاقة الصميمة ، لاني اعتقد ان الفن هو فن الجماهير وهو القوة الرئيسة فى وضع منظورالمستقبل لهذهالجماهير وتحقيق احلامها فى مجتمع سعيد مرفه .

**ـ من هم ابرز كتاب المسرح في الارجنتين ؟**

.. من ابرز كتاب المسرح بل واكبرهم شهرة لا فى الارجنتين فقط ، بل فى اغلب انحاء العالم هو ( ارنستو شفاتو ) ومنهم ( كارلوس كاروستيزا ) وهناك كتاب اخرون يمتازون بعطاءاتهم المتنوعة واهتماماتهم المختلفة فى الفكر والمنطلق .

**ـ وما هى اشهر المسرحيات التى كان لها تاثير فعلي فى الجمهور ؟**

**.. من المسرحيات الشهيرة مسرحية ( الجسر ) للكاتب ( كارلوس بروستيزا ) و « الجسر » فى هذه المسرحية رمز يعبر عن جانبي الحياة ، الجانب الذى تحيا فيه الجماهير المنسحة بعمقها ومشاكلها وطموحاتها وتطلعاتها من جانب ، وعبر النهر فى الضفة الثانية حيث حياة المدينة التى تبدو فى انوارها الوهاجة وفى احيانها الليلية البراقة ضجيجها وصخبها ، ومن ثم فهناك التمايز بين الحياتين ، يعبر عنهالجسر بصدق واخلاص وعمق وبنفاذ بصيرة وقوة تحليل .**

**ـ هل يمكن ان نسالكم عن علاقة الشعر والمسرح ؟**

.. طبيعى ان تكون هناك علاقة وثيقة بين الشعر والمسرح وهذه العلاقة بارزة فى الشعر الارجنتيني الحديث ، ومن الشعراء المعروفين الذين اثروا فى المسرح تاثيرا مهما « ارماندو تيهخادا كوفير » ومن ابرز اعماله الشعرية ( السفينة ) والسفينة تعبير رمزى لحياتنا فى المجتمع ، بما فيه منعواطف ورياح وضباب ، وامواج عاتية وزعازع واعاصير لكن ارادة الحياة ، ارادة الرؤية السليمة ارادة النظر البعيد ، الى المرفأ حيث اشعة القمر تتهادى لتكون دليلا للسفينة ، ركابها ، فى عنفوان مسيرتها وصراعها العنيف مع التيار وكل المعوقات التى لابد ان تلتقيها وتتجاوزها وهى فى اتجاهها نحو الهدف ، المرفأ .

**ـ وماذا عن الرسم الجدارى والمسرح ؟**

... من النشاطات المعروفة فى الفنون التشكيلية ، الرسوم الجدارية وقد كان لهذه الرسوم دور فعال فى ديكورات كثير من المسرحيات التى عرضت فى المسارح المستقلة .

ومن الرسامين المعروفين الذين كان لهم نشاط واسع فى رفد المسرح بطاقاتهم الابداعية الرسام ( انطونيو نيوبيرتى ) وقد نال هذا الفنان جائزة بينالى فينسيا عام ١٩٦٥ عن لوحاته الجدارية ، واتصاله بالمسرح كان حيويا فى بعث روح الفنون الجميلة وايصالها بالفعاليات المسرحية فى وحدة منسجمة ذات تاثير بالغ على الجمهور ومن ثم يسعنا ان نقول ان الشعر والفنون الجميلة الاخرى والفكر التقدمي قد لعبت دورا بارزا فى حيوية المسرح الارجنتيني وتطويره وتوسيع امكانياته من مسرح وطنى محلى محدود ، الى مسرح انسانى واسع .

# وثائق دراسة المسرحية العراقية

أحمد فياض المفرجي

لم يعد المسرح ، فنا اسيرا ، في صالونات الملوك والاباطرة والقياصرة والبرجوازيين الكبار ، اذ انه تجاوز هذه الانتكاسة ، التي بلغت اعلى ذرواتها في انكلترا ، حيث كانت الفرق المسرحية ، تدعى بفرق الخدم .

ان المسرح هو ظاهرة اجتماعية ، لا تنمو ولا تورق ولا تثمر ، الا في وسط اجتماعي ، وهو يذبل ويخبو كلما ابتعد عن هذا الوسط . وقد عاد الان ، الى نبعه الصافي ، الى وسط الناس ، وسط الخصب والتفاعل والنماء ، حيث انجذبت اليه ، اوسع الجماهير ، للعمل فوق منصته ، ولارتياد صالاته بحرية وارتياح وباسعار تبلغ احيانا حد المجانية .

وفي بلادنا ايضا ، وخلال السنوات الثلاثين الاخيرة اتسعت رقعة المسرح اذ افتتح معهد للفنون الجميلة وتعددت الفرق المسرحية وتكاثر المسرحيون وتنوعت الطاقات . وعلى وجه التحديد منذ ان تشكلت فرقة المسرح الشعبي في اواخر الاربعينات، وفرقة المسرح الحديث في اواخر الخمسينات اصبحت للمسرح في العراق واجبات جديدة ذات علاقة وشيجة بارادة ومصالح شعبنا حيث اخذت هاتان الفرقتان ، والفرق التي تولدت منهما تقدمان النصوص المعبرة عن واقع المجتمع وعن طموحاته الى الحياة الحرة السعيدة .

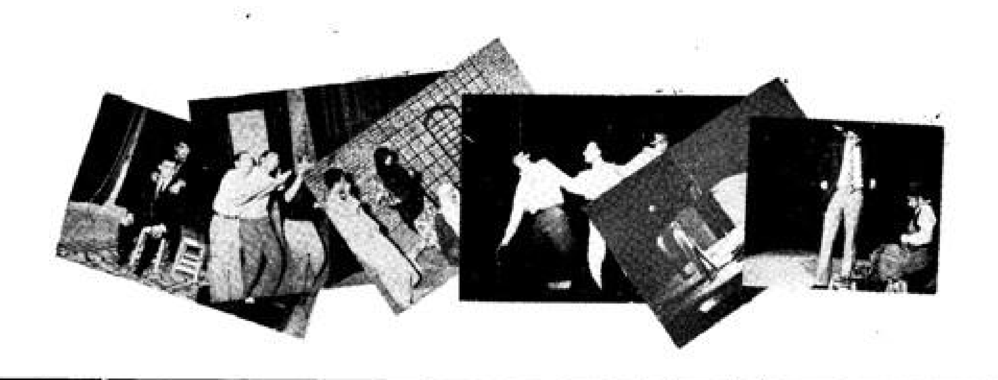
وجراء هذه الفاعلية النشطة ، انجذب عدد من المثقفين العراقيين الى حركة المسرح حيث راح بعض منهم يؤلف لها واخذ البعض الاخر ينقد مستوياتها ويحلل اتجاهاتها حتى اننا راينا في السنوات الاخيرة عددا من طلاب الجامعات والدراسات العليا في داخل القطر وخارجه يختار المسرح كموضوع لرسائلهم واطروحاتهم وقد بلغ الامر بواحد منهم ان نال شهادة الدكتوراه بموضوع ( المسرحية العربية في العراق ) وهناك استاذ جامعي معروف اصدر كتابا بالعنوان الآنف الذكر ، بعد ان القى فصوله كمحاضرات في معهد الدراسات العربية بالقاهرة ، التابع لجامعة الدول العربية .

ومن جانب اخر كانت صحافتنا المحلية ولا زالت تعنى عناية ملحوظة بحركة المسرح فهي تخصص جوانب واسعة من صفحاتها ، لتنشر ما يرد اليها ، من نقود وكتابات ، حول العروض المسرحية في كل موسم من مواسمها . ولا شك ان المواسم الاتية ستكسب لحركة المسرح آفاقا جديدة ، كما انها ستثير رغبات الباحثين والدارسين لاستكشاف جوانب جديدة من النشاط المسرحي في العراق منذ نشاته حتى الان . ومن المؤكد ان اي باحث ودارس في هذا الميدان سيكون بحاجة ماسة الى مصادر ومراجع تعينه لانجاز مشروعه واكمال بحثه حتى يكون مستوفيا لشروطه . والواقع ان تلبية هذه الحاجة من اشق ما يعانيه كل باحث في اي ميدان من ميادين الفكر لكثرة هذه المصادر ، ولعدم تواجدها في مكتبة واحدة .

ولهذا السبب فقد ظهر لون جديد من الوان البحث دعي بالفهرسة او « ببليوغرافية » تخصص فيه باحثون اكفاء جندوا كل امكاناتهم وطاقاتهم ومواهبهم من اجل تجميع المصادر المتنوعة وتصنيفها حسب موضوعاتها . ولا هم لهؤلاء سوى تسهيل مهمة الباحثين والدارسين . وقد ازدهر هذا اللون في وطننا العربي بمختلف اقطاره . ومن ابرز مفهرسينا المعاصرين يوسف أسعد داغر وكوركيس عواد والدكتور صالح جواد الطعمة .

وبتواضع اقدم جهدي وفكري ، كباحث مستجد في هذا المجال وامل ان اوفق في تحقيق ما عزمت على تحقيقه وهو البحث والتنقيب عن مصادر دراسة مختلف اشكال الفن في العراق وتجميعها وتصنيفها في مصنفات يتضمن كل منها موضوعا كالسينما والمسرح والفن التشكيلي .. الخ .

و « مصادر دراسة المسرحية في العراق » هو واحد من تلك المصنفات التي لا زالت غير مكتملة، وهي لن تكتمل ، ما دام هناك زمن متواصل وحركة دائبة وطموح جياش . ولكنني اعد نفسي والقراء بانني سالاحق بقية المصادر ، بغية جمعها وتصنيفها وتقديمها للباحثين الجادين عن حركة الفكر في هذا البلد ذي الحضارة العريقة التي يجاهد شعبنا من اجل رفدها بحضارة معاصرة راسخة وخصبة وجميلة .!



١ ـ ابراهيم السعيد

١ ـ لقاء مع الشاعر خالـــد الشواف ـ الافق الجديد ( الاردنية ) ـ ١ مايس ١٩٦٢

٢ ـ ابو بتاز

١ ـ حقي الشبلي يختص نفسه كل الاوسمة ـ الاسبوع ( ملحق الشعب ) ـ ٢٢ـ٦ـ١٩٥٧

٣ ـ احمد الصوفي

١ ـ مسرح خيال الظل في الموصل ـ بغداد ـ العدد ٢٨ سنة ١٩٦٦ .

٤ ـ احمد عبدالكريم

١ ـ « المفتاح » والعذاب البشري ـ العاملون في النفط ـ حزيران ١٩٦٨ ـ تاليف يوسف العاني

٥ ـ احمد الجعفر

١ ـ « مسألة شرف » ـ جريدة كل شيء ـ ٨ اذار١٩٦٥ × تاليف عبدالجبار ولي

٦ ـ احمد محمود ( احمد الجزراوي )

١ ـ يا مسرحيي العراق اتحدوا ـ التآخي ـ ١٨ اب١٩٦٧

٢ ـ مسرح بلادي ـ التآخي ـ ٢٥ تموز ١٩٦٨

٧ ـ احمد فياض المفرجي

١ ـ الحركة المسرحية في العراق ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٥

٢ ـ «كنكامش» أسطورة ومسرحية ـ الانوار ١٣ـ١ـ١٩٦٦ × تاليف ليث الخفاف

٣ ـ نصيحة الى زميل « بدري حسون فريد » ـ السينما اليوم ـ تموز ١٩٦٨

٤ ـ الحلم العجوز يتزوج الحيوية في الكويت ـ المنار ـ ٢٧ـ٣ـ١٩٦٧

٥ ـ ثلاثة شهور عاقرة ـ السينما اليوم ـ نيسان ١٩٦٨

٦ ـ ممثلون تحت سقف متخـــاذل ـ السينما اليوم مايس ١٩٦٨

٧ ـ نحن والمسرح الانكليزي ( حول الموسم المسرحي ) ـ الانباء الجديدة ٢٨ـ١١ـ١٩٦٤

٨ ـ الموسم المسرحي في العراق ـ الاداب اللبنــــانية ـ تشرين الاول ١٩٦٤

٩ ـ الموسم المســرحي الراهن ـ الاداب اللبنـــانية ـ تموز ١٩٦٥

١٠ـ ملاحظات حول مسرحية « أشجار الطاعون » ـ الثورة العربية ٧ تموز ١٩٦٥ × تاليف نورالدين فارس

١١ـ الفرق المسرحية وموقف اللامبالاة ازاء المسرحيـــة الوطنية ـ عالم اليوم ـ ١٦ـ١٢ـ١٩٦١

١٢ـ الفرق المسرحية والعنصر النسوي ـ عالم اليوم ١٨ـ١١ـ١٩٦١

١٣ـ المســرح العراقي (١٩٣١ـ١٩٤٠) ـ المــواطن ٣١ـ٨ـ١٩٦٢

١٤ـ المســرح العراقي (١٩٤١ـ١٩٥٠) ـ المــواطن ٧ـ٩ـ١٩٦٢

١٥ـ المسرح العراقي ما بعدالثورة ـ المواطن ـ ٢١ـ٩ـ٩٦٢.

١٦ـ وســائل النهوض بالمسرح العراقي ـ المــواطن ١٢ـ١٠ـ١٩٦٢

١٧ـ « فوانيس » لطه سالم ـ الجمهورية ـ ٢١ـ٩ـ١٩٦٦

١٨ـ الفهرست المسرحي ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١

١٩ـ « الطوفان » مسرحية عراقية جديدة ـ كل شيء ـ ١٤ـ٣ـ١٩٦٦

٢٠ـ عوامل الفشل والنجــاح في مسرحية « الطوفان ٢١ـ٣ـ١٩٦٦ × تاليف عادل كاظم جواد

٨ ـ احسان وفيق السامرائي

١ـ تحولات المسرح البصري ـ المربد ـ ٤ نيسان ١٩٧١

٩ ـ اديب القليجي

١ ـ لقاء مع يحي فائق ـ اللواء ـ ٢٨ تشرين الاول١٩٦٤

١٠ـ الآداب اللبنانية

١ ـ هل يوجد مسرح عراقي ؟ ـ تموز ١٩٥٤

١١ـ ادمون صبري

١ ـ « عقدة حمار » مسرحية غير ناضجة ـ النصر ـ ١٩٦٧

١٢ـ الاذاعة والتلفزيون ـ مجلة

١ ـ مسرح المحافظات ـ ٢٦ كانون الثاني ١٩٧١

٢ ـ ماذا دار في اجتماع المسرحيين الاول ٥ ايلول ١٩٧٠ × لقاء مع السيد محمد سعيد الصحاف مدير عام مصلحة السينما والمسرح وكالة

٣ ـ « الحصار » خرجت بنتيجة جديدة ـ ٥ مايس١٩٧١ × تاليف عادل كاظم

٤ ـ يوسف العاني .. أنت متهم ـ ٢٠ مايس ١٩٧١

٥ ـ رأيان في المسرح الكوميدي ـ ٢٠ مايس ١٩٧١

٦ ـ « البيت الجديد » ماذا قدمت للمسرح العراقي ـ العدد ٩ حزيران ١٩٦٩ × تاليف نورالدين فارس

١٣ـ اسعد عبدالرزاق

١ ـ تاريخ الحركة التمثيلية في العــراق ـ المعرفة ـ

١٥ مايس ١٩٦١

**١٤ـ الف باء ـ مجلة اسبوعية**

١ ـ «الغريب» مسرحية متكاملة في شكلها ـ ١١ اذار ١٩٧٠
٢ ـ حوار مع الفنان عثمان فائق ـ ٢٢ تموز ١٩٧٠
٣ ـ محاولات لتقييم الموسم المسرحي السابق ـ ٢٦ اب ١٩٧٠
٤ ـ المسرح والعلاقات الشخصية ـ ٣٠ ايلول ١٩٧٠
٥ ـ « ورد جهنمي » لطه سالم على المسرح ـ ١٢ اذار ١٩٦٩
٦ ـ ندوة حول المسرح العراقي ـ ١٥ نيسان ١٩٧٠
[ شارك فيهـا ماجد السامرائي وسامي عبدالحميد وابراهيم جلال وياسين النصير وبدري حسون فريد وقاسم حول ]
٧ ـ القسم الثاني من « ندوة حول المسرح العراقي » ـ ٢٢ نيسان ١٩٧٠
٨ ـ القسم الثالث من « ندوة حول المسرح العراقي » ـ ٢٩ نيسان ١٩٧٠
٩ ـ « هزي تمر يا نخلة » ـ ١٤ أيار ١٩٦٩
× تأليف حسن البياتي ٠

**١٥ـ باسم عبدالحميد حمودي**

١ ـ «الحركة المسرحية في العراق» لاحمد فياض المفرجي ـ الآداب اللبنانية ـ اب ١٩٦٥
٢ ـ مسرحية « النقطة » ـ الكلمة ـ تشرين الثاني ١٩٦٧

**١٦ـ بدري حسون فريد**

١ ـ قنانون من بغداد ـ الجزء الاول ـ كراس صـدر ببغداد ( لم تذكر السنة ) ٠
٢ ـ العقليات التي أبت أن تمثل « أمينة » على مسرح كربلاء ـ السينما ـ ١٩ مايس ١٩٥٦ ٠
٣ ـ المسرح العراقي في عام ١٩٦٧ ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٨ ٠
٤ ـ تحديد الفرق المسرحية تقييد لمجلة المسرح العراقي ـ ملحق الجمهورية ـ ٢ ايلول ٦٥ ٠
٥ ـ المسـرح العراقي في ماضيه وحاضره ومسـتقبله ـ السينما ـ ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦
٦ ـ الاحتراف في المسرح العراقي ـ السينما ـ ٥ نيسان ١٩٥٦ ٠
٧ ـ خط المسرح العراقي من المخرجين المثقفين ـ السينما ـ ٢٦ تشرين الاول ١٩٦٥ ٠
٨ ـ المسرح العراقي بحاجة الى مؤلف عراقي يعي ظروف مسرحنا البدائي ـ السينما ـ ٥ـ٥ـ١٩٥٦ ٠
٩ ـ حقائق عن المسرح العراقي في معركته ـ السينما ـ ١٠ حزيران ١٩٥٦ ٠

**١٦ـ البلد ـ جريدة يومية**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ ٦ حزيران ١٩٦٥ ٠

**١٨ـ بنيان صالح**

١ ـ راي في « النقطة » ـ الكلمة ـ تشرين الثاني ١٩٦٧
٢ ـ المسرح الكوميدي في الجنوب ـ السينما اليوم ـ مايس ١٩٦٨ ٠
٣ ـ أدمون صبري والحياة المعاصرة ـ الكلمة ـ مايس ١٩٦٨
× كتب بالاشتراك مع ياسين النصير
٤ ـ مولد مسرح طليعي ـ الف باء ـ ٣٠ نيسان ١٩٦٩ ٠
٥ ـ أدمون صبري على المسرح البصـري ـ التـور ـ ٢٤ـ٨ـ١٩٦٩ ٠

٦ ـ المسرح البصري في ثلاثة عروض جديدة ـ ألف باء ـ ١٩ اذار ١٩٦٩ ٠
٧ ـ « البيت » من « عودة السنونو » ـ الاداب اللبنانية ـ تشرين الثاني ١٩٦٩
× تاليف قاسم حول ٠

**١٩ـ ثامر مهدي**

١ ـ الفعـل والوجود في « البيت الجديد » لنورالدين فارس ـ المثقف العربي ـ حزيران ١٩٦٩ ٠
٢ ـ « أشجار الطاعون » وقضية الالتزام ـ التآخي ـ ٣٠ـ٨ـ١٩٦٧
٣ ـ « بيت أبو كمال » لبدري حسون فريد ـ ملحق الف باء ـ ١٢ـ٣ـ١٩٦٩ ٠
٤ ـ المعادلة الصعبة وازمة البعد الثالث ـ ألف باء ـ ٢٦ اذار ١٩٦٩
× حول مسرحية « ورد جهنمي » لطه سالم ٠
٥ ـ « النخلة والجيران » بين الكل والاجزاء ـ الف باء ـ ٣ـ١٢ـ١٩٦٩
× تاليف غائب طعمة فرمان ٠

**٢٠ـ الثقافة الجديدة ـ مجلة شهرية**

١ ـ « الخيط » و « طير السـعد » ـ تشرين الثاني ١٩٧٠ ٠

**٢١ـ الثورة ـ جريدة يومية**

١ ـ مع الفنان منذر حلمي « مقابلة » ـ ٢٧ـ١١ـ١٩٧٠
٢ ـ عبدالوهـاب الدايني وحديث عن المسـرح ـ ٢٣ـ١٠ـ١٩٧٠ ٠
٣ ـ حوار مع يوسف عبدالمسيح ثروة ـ ١٣ـ١١ـ١٩٧٠ ٠

**٢٢ـ جاسم العبودي**

١ ـ المسرح الذي نريده ـ السينما ـ ٢١ ايلول ١٩٥٥ ٠

**٢٣ـ جبرا ابراهيم جبرا**

١ ـ مشكلة الحوار في المسرح العربي بين الكاتب العراقي والمصري ـ الثورة العربية ـ ٤ـ٣ـ١٩٦٥ ٠

**٢٤ـ جعفر السعدي**

١ ـ هل يوجد لدينا مسرح عراقي ـ الفن الحديث ـ ١ حزيران ١٩٥٤ ٠

**٢٥ـ جعفر الخليلي**

١ ـ « خاتمة موسيقار » مسرحية عبدالمجيد لطفي ـ الهاتف ـ ٢٦ تشرين الاول ١٩٤٥ ٠

**٢٦ـ جليل كمال الدين**

١ ـ « مجموعة مسرحيات » تاليف سعدون العبيدي ـ الاديب اللبنانية ـ كانون اول ١٩٥٧ ٠
٢ ـ العاني والمسرح العراقي الحديث ـ الاداب اللبنانية ـ العدد الخامس ١٩٥٧ ٠

**٢٧ـ جلال حسين ورده**

١ ـ مسرحية « السر » ـ النور ـ ١٥ـ١٢ـ١٩٦٨ ٠
× تاليف محي الدين زنكنه ٠

**٢٨ـ د٠ جميل سعيد**

١ ـ أسباب تاخر المسرح العراقي ـ الفنون ـ ٢٠ اذار ١٩٥٧ ٠
٢ ـ نظرات في التيارات الادبية في العراق ـ كتاب صدر في سنة ١٩٥٤ ٠

**٢٩ـ د. جميل نصيف**

١ ـ نحو دراسة جادة للمسرح العراقي ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١ .

٢ ـ تعقيب ـ رد على رد نورالدين فارس ـ الثورة ـ ٢٤ـ٨ـ١٩٧١ .

٣ ـ المسرحية العراقية والعلاقة بين الموضوع والحبكة ـ السينما والمسرح العراقية ـ العدد الثالث ١٩٧١ .

**٣٠ـ جميل الجبوري**

١ ـ « ثورة مع الفجر » ـ الوادي ـ ٣ تشرين الاول ١٩٥٩ .

× تاليف بدري حسون فريد ونورالدين فارس وادمون صبري وخالد الشطيني وطه العبيدي .

٢ ـ « مسرحياتي » ليوسف العاني ـ الثقافة الجديدة ـ اذار ونيسان ١٩٦٠ .

٣ ـ نشأة المسرح في الشعر العربي ـ المثقف ـ تموز واب ١٩٦١ .

**٣١ـ الجمهورية ـ جريدة يومية**

ل ـ مذكرات حقي الشبلي الفنية ـ ١٠ أيلول ١٩٧١

**٣٢ـ حسين العلاق**

١ ـ مسرحية « الاشقياء » تاليف عبدالستار العزاوي ـ العرب ـ ٢٧ـ٣ـ١٩٦٧ .

٢ ـ الارض والانسان في مسرحية « صوت النخيل » ـ المسرح والسينما العراقية ـ أيلول ١٩٧١ .

**٣٣ـ حسين حيدر**

١ ـ مسرحية « أشجار الطاعون » جهد يستحق التثمين ـ التآخي ـ ١٨ـ٨ـ١٩٦٧ .

**٣٤ـ حسين الجليلي**

١ ـ « الجراد » والطاعون هل يلتقيان ؟ ـ التآخي ـ ١ـ٣ـ١٩٧١ .

× تاليف محي‌الدين زنكنه

**٣٥ـ حسين السامرائي**

١ ـ امال معقودة على مهرجان المسرح العراقي ـ المواطن ـ ١٨ـ٦ـ١٩٦٨ .

٢ ـ « طنطل » بين النص وأمانة الاخراج ـ المواطن ـ ٢٦ كانون اول ١٩٦٧ .

**٣٦ـ حسين السلمان**

١ ـ الواقع وقضية الرمز في « تراب » ـ النور ـ ١٥ـ٤ـ١٩٦

× تاليف طه سالم

٢ ـ « الحواجز » تاليف مهدي السماوي ـ الجمهورية ـ ٢٧ـ٧ـ١٩٦٩

**٣٧ـ حسب‌الله يحيى**

١ ـ سر زنكنه ـ ملحق الجمهورية ـ ١٠ مايس ١٩٧١ .

× حول مسرحية « السر » لمحي‌الدين زنكنه

٢ ـ كتاب « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ النهضة ـ ٢ـ٥ـ١٩٦٥

٣ ـ « المصنع » تاليف محمود فتحي ـ الثورة ـ ٦ـ٩ـ١٩٧٠ .

٤ ـ الرمز في مسرحية « تراب » ـ النور ـ ١٥ـ٤ـ١٩٦٩ .

**٣٨ـ حقي الشبلي**

١ ـ وجوب تشييد مرسح محلي في بغداد ـ مجلة الاتحاد ـ ١٠ شباط ١٩٣٤ .

٢ ـ بين المسرح والسينما ـ مجلة الفكر الحديث ـ العدد ٥ و ٦ـ١٩٤٦ .

**٣٩ـ حميد عبدالمجيد مال الله**

١ ـ المسرح والانسان ـ الاذاعة والتلفزيون ـ ٢٠ مايس ١٩٧٠ .

٢ ـ الجنس والسياسة والدين في مسرح البصرة ـ الف باء ـ ١١ اب ١٩٧١ .

**٤٠ـ خالد قادر**

١ ـ في مجال المسرح العراقي ـ المصباح العراقية ـ ١ حزيران ١٩٤٧ .

**٤١ـ خالد حبيب الراوي**

١ ـ « الاشقياء » تاليف عبدالستار العزاوي ـ المنار ـ ١٩٦٧ .

**٤٢ـ خالد علي مصطفى**

١ ـ كيف تحولت « قبرة » جان أنوي الى « خرابة » العاني ؟ ـ الاذاعة والتلفزيون ـ ٥ء أيار ١٩٧٠ .

**٤٣ـ خضير عبدالامير**

١ ـ « طنطل » مسرحية جديدة ـ الثورة ـ ٢٤ كانون الاول ١٩٦٧ .

٢ ـ « ورد جهنمي » مسرحية بدون ابهام ـ الثورة ـ ١٦ اذار ١٩٦٩ .

٣ ـ الرؤية الواعية والاتهام في مسرحية « الخرابة » ـ الثورة ـ ١٩ـ٤ـ١٩٧٠ .

٤ ـ

**٤٤ـ خليل عبدالواحد**

١ ـ راي في « البقرة الحلوب » ـ الاذاعة والتلفزيون ـ ٥ أيار ١٩٧٠ .

× تاليف طه سالم

٢ ـ بعد عام ١٩٧٠ .. مسرح الشباب ـ الاذاعة والتلفزيون ـ ٥ـ١ـ١٩٧١ .

**٤٥ـ حازم البصام**

١ ـ عندما يقع النقد في حيز الاسقاط الذاتي ـ ألف باء ـ ١٤ نيسان ١٩٧١

**٤٦ـ د. داود سلوم**

١ ـ الادب المعاصر في العراق ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٢ .

× في الكتاب فصلان عن المسرحية النثرية والمسرحية الشعرية .

٢ ـ مع مسرحية « الشريعة » ـ التآخي ـ ٢٣ـ٦ـ١٩٧١ .

× تاليف يوسف العاني

٣ ـ « الخرابة » فكرة المانية ـ الثورة ـ ٣ـ٥ـ١٩٧٠ .

× تاليف يوسف العاني

٤ ـ الجمهور والمسرحية والمسرحيون في العراق ـ النور ـ ٢٧ـ٥ـ١٩٦٩ .

٥ ـ اللغة المسرحية والمشاهدون ـ النور ـ ٣ـ٩ـ١٩٦٩ .

**٤٧ـ رحيم التكريتي**

١ ـ حوار مع مؤلف « الموت والقضية » ـ الثورة ـ ١٨ـ١٢ـ١٩٧٠

× عادل كاظم جواد

**٤٨ـ رشيد الرماحي**

١ ـ أحداث من مجتمعنا على المسرح ـ المساء ـ ٢٥ـ١٢ـ١٩٦٧

× لقاء مع العاملين في مسرحية « صورة جديدة » ليوسف العاني .

**٤٩- الرسالة الجديدة - مجلة عراقية شهرية - اصدرها محمد منير ال ياسين**

١ - فنانون من العراق : حقي الشبلي - ١ كانون الاول ١٩٥٣

**رياض فاخوري - كاتب لبناني**

١ - قاسم حول يعطي لمسرحه الحركة السينمائية - الاحد اللبنانية - ٢٠ كانون اول ١٩٧٠ .

**٥٠- زكي الجابر**

١ - المسرح العراقي .. أين هو وكيف ندعمه ؟ - الجمهورية - ٩ ايار ١٩٦٦ .

٢ - شيء من الجد عن شيء من الهزل - التآخي . ١٣-١٢-١٩٧٠

× في المقالة اشارة الى مسرحية « وحيدة » لموسى الشابندر

**٥١- زهير الدجيلي**

١ - « وحيدة » لموسى الشابندر - الاذاعة والتلفزيون - تشرين الثاني ١٩٦٨ - العدد الثاني -

٢ - عندما يعتلي الصراع الطبقي خشبة المسرح - الجمهورية - ٢٧-٥-١٩٦٩

× حول مسرحية « البيت الجديد » لنورالدين فارس .

٣ - « تموز يقرع الناقوس » على مسرح بغداد - الاذاعة والتلفزيون - كانون الاول ١٩٦٨ .

٤ - « قصر الشيخ » لصباح الزيدي - الاذاعة والتلفزيون - العدد السادس - شباط ١٩٧٠ .

**٥٢- زهير النعيمي**

١ - الملامح الجديدة للادب المسرحي العراقي - الاذاعة والتلفزيون - العدد الثامن - أيار ١٩٦٩

٢ - مسرحية « الجائزة » كوميديا ممتعة - الاذاعة والتلفزيون - العدد الثامن - أيار ١٩٦٩ .

× تأليف يسري حسون فريد .

**٥٣- زهير غانم**

١ - « الصخرة » وبعد الانسان الحقيقي - ألف باء - ١١-٦-١٩٦٩ .

× تأليف فؤاد التكرلي .

**٥٤- سافرة جميل**

١ - أم مجيد ويوسف العاني في الاتحاد النسائي - الفنون - ٢٧ اذار ١٩٥٧ .

**٥٥- سامي عبدالحميد**

١ - نحن والمسرحية العالمية - الفنون - ١٥ مايس ١٩٥٧

× رد على عبدالملك نوري .

٢ نحو الاستمرارية والى الاحتراف - السينما - ٧ تشرين الثاني ١٩٥٦ .

٣ - محاولة اخضاع الرواية للضرورات المسرحية - العاملون في النفط - كانون اول ١٩٦٩ .

× عن « النخلة والجيران » للقاص غائب طعمه فرمان والمعدة للمسرح من قبل قاسم محمد

٤ - ماهية المسرح المدرسي - المعلم الجديد ١٩٥٩ .

٥ - تعليق على نقد « لو بسراجين لو بالظلمة » - السينما - ١٢-١-١٩٥٦

٦ - الاصالة والتجديد في المسرح العراقي - المثقف العربي - اذار ١٩٧١ .

٧ - مسرحنا يفتقر الى الممثل - المسرح والسينما - تشرين الثاني ١٩٧٠

**٥٦- سامي مهدي**

١ - دراسة في مسرحيتين شعريتين - الاقلام - اب ١٩٦٦

× دراسة عن مسرحيتي خالد الشواف « شمسو » و « الاسوار » .

**٥٧- سامي عبدالكريم**

١ - « صراع مع الظلام » - الاداب اللبنانية - أيلول ١٩٥٧ .

× تأليف محمد منير ال ياسين .

**٥٨- سالم الزيدي**

١ - التخطيط والمسرح العراقي - الثورة العربية - ١٤-٥-١٩٦٥

**٥٩- سندورك . كيس ( ناقد مجري ) - ترجمة عدنان المبارك**

١ - حياتنا المسرحية كما يراها ناقد مجري - الف باء - ١١-١١-١٩٧٠

**٦٠- د. سعاد محمد خضر**

١ - « النخلة والجيران » - الثقافة الجديدة - كانون اول ١٩٦٩ .

٢ - « الخرابة » - الثقافة الجديدة - مايس ١٩٧٠ .

**٦١- سعدون العبيدي**

١ - المسرح والجمهور في الموصل - السينما - ٢٩ اب ١٩٥٦ .

**٦٢- سعدي محمد صالح**

١ - من حق الحركة المسرحية أن تقول شيئا للنامس - عالم اليوم - ٢ شباط ١٩٦١

**٦٣- د. سلوى زكو**

١ - عندما ينزلق البعير .. - ألف باء - ١٤ نيسان ١٩٧١

٢ - « الخيط » بين التألق والتهريج - ألف باء - ٢١-١١-١٩٧٠

٣ - « النخلة والجيران » قبل رفع الستار - ألف باء - ٢٢-١٠-١٩٦٩

٤ - أمدرسة بلا طلبة .. ومسرح بلا جمهور - ألف باء - ٣ أيلول ١٩٦٩ × فيه اشارات الى يوسف العاني وموسى الشابندر

**٦٤- سليمان البكري**

١ - الادب في ديالى - المثقف العربي - كانون الاول ١٩٧٠

× دراسة عن القصة والشعر والمسرح

٢ - التجربة النضالية في مسرحية « السر » - ألف باء ١٥-١٢-١٩٦٩

٣ - ماذا في مسرحية « الجراد » ؟ - الثقافة - اذار ١٩٧١

× « السر » و « الجراد » لمحي الدين زنكنه

٤ - « الحقيبة » مغامرة أدبية وفنية - الثورة ٢٦-٦-١٩٧٠ × تأليف حسين الجليل

**٦٥- السينما اليوم - مجلة شهرية لصاحبها عامر عبدالهادي الطريحي**

١ - حوار صريح مع حقي الشبلي - مايس ١٩٦٨

٢ - « الكراكي » لنورالدين فارس - نيسان ١٩٦٨

**٦٦- السينما - مجلة اسبوعية لصاحبها كاميران حسني**

١ - حفلة الفرقة الشعبية للتمثيل - ٩ تموز ١٩٥٦

٢ - مع رائد المسرح حقي الشبلي - ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦

٣ - عن مسرحية « ست دراهم » للعاني ١٦ شباط ١٩٥٦

٤ - مع فرقة النهضة العربية للتمثيل ١٦ تشرين الثاني ١٩٥٥

٥ ـ نقد مسرحيتي « البخيل » و « الاشقياء » ٢٣ تشرين الثاني ١٩٥٥
٦ ـ عندما انقلبت مأساة « وحيدة » العراقية الى مهزلة ٦ شباط ١٩٥٧

**٦٧ـ الشعب ـ جريدة يومية**

١ ـ المسرح العراقي أيام الاحتلال ـ ٨ تشرين الثاني ١٩٦٣

**٦٨ـ شهاب التميمي**

١ ـ مسرحية « الغريب » بين مخرجها ومؤلفها ـ الجمهورية ٩ـ٣ـ١٩٧٠ × تأليف نورالدين فارس

**٦٩ـ شريف الربيعي**

١ ـ « تموز يقرع الناقوس » ـ الثورة ـ ٥ـ١٢ـ١٩٦٨

**٧٠ـ شمران الياسري ( ابو كاطع )**

١ ـ « تموز يقرع الناقوس » مجد جديد للمسرح العراقي ـ الثورة ـ ١٧ـ١٢ـ١٩٦٨

**٧١ـ صالح جواد الطعمة**

١ ـ في أصول الادب المسرحي في العراق ـ الاديب اللبنانية مايس ١٩٦٦ × عن «لطيف وخوشابا» أول مسرحية عراقية مطبوعة
٢ ـ المسرحية في العراق في العهد العثماني ـ المكتبة كانون أول ١٩٦٥
٣ ـ « ببليوغرافية » الادب العربي المسرحي الحديث ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٦٩

**٧٢ـ صالح المستوفي**

١ ـ الحركة المسرحية وأزمة الفنان العراقي ـ النور ـ ٤ـ٢ـ١٩٧٠

**٧٣ـ صالح مهدي البدري**

١ ـ «البيت الجديد» التزام حقيقي ـ النور ١٤ـ٦ـ١٩٦٩

**٧٤ـ صباح ياسين**

١ ـ « ورد جهنمي » خطوة ناجحة ـ ملحق الجمهورية ـ ١٦ـ٣ـ١٩٦٩
٢ ـ « تموز يقرع الناقوس » والرمزية في المسرح العراقي ـ ملحق الجمهورية ٣ـ١ـ١٩٦٩

**٧٥ـ صبيح نشأت الحلي**

١ ـ صفحات مطوية من تاريخ المسرح العراقي ـ السينما ـ ٤ كانون الثاني ١٩٥٦

**٧٦ـ صلاح المعداوي ـ كاتب مصري**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » ـ المسرح المصرية ـ أيلول ١٩٦٥ × دراسة عن كتاب احمد فياض المفرجي

**٧٧ـ صوت الاحرار ـ جريدة يومية**

١ ـ حديث مع عبدالله العزاوي ـ ٢٠ ايلول ١٩٦٢

**٧٨ـ ضياء البياتي**

١ ـ حديث عن مسرحية « جزه وخروف » ـ التآخي ٣ اذار ١٩٧١ × تأليف سلمان صالح الجبوري

**٧٩ـ طالب الشهابي**

١ ـ الجمهور البصري والحركة الفنية في البصرة ـ السينما ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦

**٨٠ـ طه العبيدي**

١ ـ « ابريد ايعيش » والمواقع الخفيسة في المسرح السينما ـ ١ اب ١٩٥٦ × تأليف ابراهيم الهنداوي

**٨١ـ عادل عبدالجبار**

١ ـ التسجيل التاريخي ورسم النماذج في « الشريعة » ـ الثورة ـ ١ـ٦ـ١٩٧١
٢ ـ « الخرابة » ومسألة ادانة أمريكا ـ الراصد ـ ١٨ نيسان ١٩٧٠
٣ ـ « طير السعد » بين الاسطورة والمعالجة النفسية ـ الف باء ١٨ـ١١ـ١٩٧٠

**٨٢ـ عامر الحديثي**

١ ـ ملاحظات حول ندوة المسرح ـ الثورة ١٣ـ٩ـ١٩٧٠
× عقدت في حديقة اتحاد الادباء ببغداد
× شارك فيها ابراهيم جلال ويوسف العاني ومحمد مبارك وثامر مهدي .

**٨٣ـ عبدالمجيد الونداوي**

١ ـ « مسرحياتي » ـ الجزء الثاني ـ المثقف ـ عدد شباط واذار ١٩٦٢ × تأليف يوسف العاني
٢ ـ المسرح الشعبي ـ الثورة ـ ٢٩ـ٦ـ١٩٧١

**٨٤ـ عبدالملك نوري**

١ ـ ايضاح حول مسرحية ليوسف العاني ـ الفنون ٢٩ مايس ١٩٥٧ عبدالمنعم الغلامي
١ ـ اسرار الكفاح الوطني في الموصل ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٥٨ × في الكتاب اشارات الى بدايات المسرح في الموصل وبغداد .

**٨٥ـ عبدالجبار ولي**

١ ـ جعجعة بلا طحن ـ الثورة العربية ـ ٩ اذار ١٩٦٥ × حول مصلحة السينما والمسرح

**٨٦ـ عبدالصمد خانقاه**

١ ـ بين الحكيم والعاني ـ الفنون ـ ٥ حزيران ١٩٥٧

**٨٧ـ عبدالجبار العبودي**

١ ـ « الحواجز » وعلامات مسرح التخطي ـ النور ٣٠ـ١٢ـ١٩٦٨ × تأليف مهدي السماوي

**٨٨ـ عبدالجبار عبدالوهاب الجبوري**

١ ـ «الحركة المسرحية في العراق» لاحمد المفرجي ـ الانباء الجديدة ـ ٣ـ٤ـ١٩٦٥

**٨٩ـ عبدالله حسن**

١ ـ تطور المسرح في سنة ـ السينما ـ ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦
٢ ـ مع يوسف العاني ـ الفنون ـ ١ تشرين الاول ١٩٥٨

**٩٠ـ عبدالستار ناصر**

١ ـ « الجراد » محاولة للخلاص في عهد منهار ـ ألف باء ٢٠ـ١ـ١٩٧١

**٩١ـ عبدالرحمن المدايني**

١ ـ لماذا تخلف العرب في ميدان الادب المسرحي ـ الاديب العراقي ـ عدد اذار ونيسان ١٩٦١

**٩٢ـ عبدالرحمن الربيعي**

١ ـ مقابلة مع حقي الشبلي ـ المعرفة السورية ـ كانون الاول ١٩٦٤

**٩٣ـ عبدالستار العزاوي**

١ ـ لقاء مع ثامر مهدي ـ صوت العمال ـ ١٤ـ٩ـ١٩٦٧

**٩٤ـ عبداللطيف حسن**

١ ـ نظرة جديدة للمسرح العراقي ـ التآخي ١٣ـ٩ـ١٩٦٧
٢ ـ منهج التطور في مسرح العاني ـ الشعب ٢٢ـ١١ـ١٩٦٧

**٩٥ـ عبدالاحد بنيامين**

١ ـ النقد المسرحي في العراق ـ التآخي ـ ٧ـ٤ـ١٩٧١
× استفتاء شارك فيه جبرا ابراهيم جبرا ويوسف العاني وفاضل العزاوي والسيدة زينب

**٩٦ـ عبدالوهاب النعيمي**

١ ـ مسرحية « زمن السقوط » ـ الثورة ـ ١٦ـ٢ـ٩٩٧١

ـ تاليف سالم الخباز

٢ ـ فرقة مسرح الرواد من « ثمن الحرية » الى « مسألة شرف » ـ الاذاعة والتلفزيون ـ ١٨ـ١٢ـ١٩٦٩

**٩٧ـ د. عبدالقادر القط**

١ ـ قرات العدد الماضي من الاداب ـ الاداب اللبنانية ـ اذار ١٩٥٧ × حول مسرحية « المقاتلون » تاليف يحي بابان ـ جبان ـ

**٩٨ـ عبدالله نيازي**

١ ـ كلمة سريعة في « الشريعة » ـ الثورة ٨ـ٦ـ١٩٧١

٢ ـ مسرحية « فوانيس » لطه سالم ـ الثورة العربية ـ ٤ تشرين الاول ١٩٦٦

٣ ـ « نهـــاية رئيس » تاليف هلال ناجي ـ الثورة ـ ١٧ـ١٢ـ١٩٧٠

**٩٩ـ عبدالوهاب فوزي**

١ ـ ساعة مع حقي الشبلي ـ الاسبوع ـ ٢٢ تشرين الثاني ١٩٥٧

**١٠٠ـ عبدالاله كمال الدين**

١ ـ انطباعات مركزة عن « البقرةالحلوب » ـ الجمهورية ٢١ـ٥ـ١٩٧٠ × تاليف طه سالم

**١٠١ـ عثمان ذائق**

١ ـ المسرح العراقي بين الظـــرف والاختيار ـ العمل الشعبي ١٦ـ١١ـ١٩٦٨

٢ ـ « فوانيس » وقضـية الواقعيــة ـ الجمهورية ـ ٧ تشرين الاول ١٩٦٦

٣ ـ « المفتاح » ويوسف العاني والحقيقة ـ الجمهورية ١٤ ـ٨ـ١٩٦٨ × مذكرة وجهها الكاتب مع حسين السامرائي الى وزارة الاعلام

٤ ـ نحو مسرح عراقي ـ ملحق الجمهورية ٣٠ـ١١ـ١٩٦٥

٥ ـ مسرح الاطفال ومعهد الفنون ـ العهد الجديــد ١٥ـ١ـ١٩٦٣

٦ ـ نحو مسرح دائم ـ الف باء ـ ٢٦ اذار ١٩٦٩

**١٠٢ـ عزيز السيد جاسم**

١ ـ قراءة موضوعية لمسرحية « الفاشورات » ـ الكلمة ـ ايلول ١٩٦٨ × تاليف عبدالملك نوري

**١٠٣ـ عصام محمد سالم**

١ ـ « عـودة السنونو » تجربة واقعيــــة ـ الثورة ـ ١٩ـ١٠ـ١٩٦٩

٢ ـ « ايام العطـــــالة » لادمون صبري ـ الف باء ـ ١٧ـ٩ـ١٩٦٩

**١٠٤ـ علاء حجازي**

١ ـ عادل كاظم و « الكاع » والهجمة المتأخرة ـ الثورة ٢٩ ـ٣ـ١٩٧٠

**١٠٥ـ عباس علي مصطفى**

١ ـ النفسية اليهودية في مسرحية «تموز يقرع الناقوس» العمل الشعبي ١٥ـ١ـ١٩٦٩

**١٠٦ـ د. علي الزبيدي**

١ ـ المسرحية العربية في العراق ـ كتاب أصدره معهد الدراسات العربية في القاهرة ـ ١٩٦٧

٢ ـ المسرحية العربية في العراق ـ الاقلام ـ تشرين الثاني ١٩٦٥

٣ ـ المسرحية العربيــة في العراق ـ الاقلام ـ كانون الثاني ١٩٦٦

٤ ـ أسباب تاخر المسرح العراقي ـ الفنون ٢٠ اذار ١٩٥٧

**١٠٧ـ د. علي جواد الطاهر**

١ ـ ملاحظات على « بيت الزوجية » ـ المثقف ايلول ١٩٦٢ × تاليف شاكر خصباك

١٠٨ـ

٢ ـ مسرحية « البيت الجديد » لنورالدين فارس ـ الاديب اللبنانية ـ تموز ١٩٦٩

**١٠٩ـ علي حسين مهاجر**

١ ـ كاتب مسرحي من البصرة ـ النور ـ ١٨ـ١١ـ١٩٦٨ × عن عبدالصاحب محمد ابراهيم

**١١٠ـ علي حسين**

١ ـ « الحواجز » محاولة للبحث عن جذور المأســاة الفلسطينية ـ الجمهورية ـ ٢١ـ٤ـ١٩٦٩

**١١١ـ عمران القيسي**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ المنار ـ ١٢ اذار ١٩٦٥ ـ

**١١٢ـ علي مزاحم**

١ ـ ماذا ارادت « مسرحية الخيط » أن تقول ؟ ـ التآخي ٣ـ١٢ـ١٩٧٠

**١١٣ـ د. عمر الطالب**

١ ـ بدايات المسرحية العربية في العراق ـ الاقلام ـ تشرين الاول ١٩٦٩

٢ ـ بدايات المسرحية العربية في العراق ـ المســرح المصرية ـ اب ١٩٦٧

٣ ـ بدايات المسرحية في العراق ـ المســرح والسينما المصرية ـ العدد ٤٩ ـ ١٩٦٨

٤ ـ المسرحية العربية في العراق ـ كتاب صدر ببغداد في سنة ١٩٧١

٥ ـ المسرحية الاجتماعية في العراق ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١

**١١٤ـ غالب طعمة فرمان**

١ ـ في القصة والمسرحية ـ الفن الحديث ـ ١ حزيران ١٩٥٤

٢ ـ «رأس الشليلة» ليوسف العاني ـ الاديب اللبنانية اذار ١٩٥٥

**١١٥ـ غازي العبادي**

١ ـ ملاحظات عن « النخلة والجيران » ـ الثــورة ٢١ـ١٢ـ١٩٦٩

**١١٦ـ الغد ـ مجلة عراقية نصف شهرية**

١ ـ « انشودة انغولا » و « حكاية لاطفالنا الصغار » ٤ تموز ١٩٧٠ × المسرحية الثانية للكاتب معاذ يوسف

**١١٧ـ غيث « خليل عبدالواحد »**

١ ـ « الحصار » ـ الاذاعة والتلفزيون ـ العدد ٢٨ السنة الثانية ـ شباط × تاليف عادل كاظم

٢ ـ العطش وقضية مطاردة الاشباح ـ الاذاعة والتلفزيون ٢٥ـ١ـ١٩٧١

**١١٨ـ فاضل العاني**

١ ـ دمشق تهتف للحصار ـ الجمهورية ـ ٢٩ـ٤ـ١٩٧١ × اشترك العراق في مهرجان المسرح العربي الذي عقد في دمشق بمسرحية « الحصار » لعادل كاظم جواد

٢ ـ « افتح باللبن » مسرحية لم يحالفها التوفيق ـ الجمهورية ٢٦ـ٣ـ١٩٦٨

**١١٩ـ فاضل الخلاق**

١ ـ مسرحية « الحصار » وازدواجية الافكار ـ الجمهورية ٢٨ـ١ـ١٩٧١

**١٢٠ـ فواز (٠٠٠)**

١ ـ أزمة التبرير في المسرح العراقي ـ الاذاعةوالتلفزيون ٢٠ نيسان ١٩٧١

**١٢١ـ فلاح العماري**

١ ـ نظرة تفاؤل لمسرحية « امفتح باللبن » ـ الثورة ـ ١٢ـ٦ـ١٩٦٨ × تأليف على حسن البياتي

**١٢٢ـ فؤاد التكرلي**

١ ـ « اللون المقتول » لنزار سليم ـ الاديب اللبنانية ـ اذار ١٩٥٣

**١٢٣ـ قيس هادي**

١ ـ « تموز يقرع الناقوس » ـ ألف باء ـ ١ كانون الثاني ١٩٦٩

**١٢٤ـ كاظم الخالدي**

١ ـ الواقعية الاشتراكية في « بيت أبو كمال » ـ النور ٣ـ٢ـ١٩٦٩ × تأليف بدري حسون فريد

**١٢٥ـ كامل خميس**

١ ـ سر الازمة الفنية في العراق ـ الجمهورية ٧ـ٦ـ١٩٦٦ × لقاء مع حقي الشبلي

**١٢٦ـ كريم الخطاب**

١ ـ « الحصار » هل هي دراما شعرية ؟ ـ التآخي ـ ٢٥ـ٢ـ١٩٦٩

٢ ـ الفرقة القومية ولدت في مسرحية « طير السعد » ـ التآخي ـ ١٩ـ١١ـ١٩٧٠ × تأليف قاسم محمد

**١٢٧ـ ليث الحمداني**

١ ـ يوسف العاني ٠٠ أنت متهم ـ الاذاعة والتلفزيون ٢٠ مايس ١٩٧١

**١٢٨ـ محمود العبطة**

١ ـ أين المسرح العراقي ـ الاداب اللبنانية ـ اذار١٩٥٧

٢ ـ المسرح في العراق وتجربة طليمية ـ الثقافة المصرية ١٣ نيسان ١٩٦٥

**١٢٩ـ محسن الخفاجي**

١ ـ « حصان محترق الاطراف » ـ ألف باء ـ ٢١ اذار ١٩٦٩ × تاليف مهدي السماوي

**١٣٠ـ محمد كامل عارف**

١ ـ كيف نخلق مسرحا شعبيا ـ الفنون ـ ٤ـ١٢ـ١٩٥٧

**١٣١ـ محمود البياتي**

١ ـ « طنطل » لطه سالم ـ المواطن ـ ٢٢ـ١١ـ١٩٦٧

**١٣٢ـ محمد مبارك**

١ ـ الرمز في مسرحية « تموز يقرع الناقوس » ـ الثقافة الجديدة ـ حزيران ١٩٦٩

٢ ـ « بيت أبو كمال » ومجتمع الاسماك ـ ألف باء ـ ١٢ شباط ١٩٦٩

٣ ـ « الخرابة » بين الادانة والاحتضان ـ ألف باء ـ ٢٧ أيار ١٩٧٠

٤ ـ « الكاع » لعادل كاظم ـ وعي العمال ـ ٩ اذار١٩٧٠

٥ ـ ملاحظات حول بعض أعمال الموسم المسرحي الحالي ـ المسرح والسينما العراقية ـ ايلول ١٩٧١

**١٣٣ـ محمد الجزائري**

١ ـ المسرح العراقي في عـام ٦٧ ـ السينما اليوم ـ تموز ١٩٦٨ حول كتاب بدري حسون فريد

٢ ـ حوار عن المسرح الذي يخاطب الانسان ـ الثورة ـ ٢١ـ١٢ـ١٩٦٩

٣ ـ « الكراكي » مسرحية لنورالدين فارس ـ السينما اليوم ـ نيسان ١٩٦٨

٤ ـ زينب من « أم شاكر » الى « سليمة الخبازة » الثورة ـ ٢٣ـ١١ـ١٩٦٩

٥ ـ « البيت الجديد » حالة عبور في مسرحنا العراقي ـ الثورة ـ ١٦ـ٤ـ١٩٦٩

٦ ـ « الخيط » ـ الراصد ـ ٢٦ تشرين الثاني ١٩٧٠

٧ ـ ملاحظات عن « الكات » ـ الثورة ٢٢ـ٢ـ١٩٧٠

٨ ـ ملاحظات حول « تموز يقرع الناقوس » ـ الثورة ٢٥ـ١٢ـ١٩٦٨

٩ ـ مسرح اليوم ٠٠ لماذا وكيف ؟ ـ الثورة ٢ـ٩ـ١٩٦٩

**١٣٤ـ محمود الربيعي**

١ ـ « امفتح باللبن » والدم الجديد ـ ملحق المنار ـ ١ حزيران ١٩٦٨ × تأليف على حسن البياتي

**١٣٥ـ محي الدين زنكنه**

١ ـ ماذا في حقيبة الجليل ؟ ـ ألف باء ـ ٢٥اذار١٩٧٠

٢ ـ تأملات في المسرح العراقي ـ المثقف العرابي ـ اذار ١٩٧١

٣ ـ بحثا عن كوميديا عراقية ـ المسرح والسينما العراقية العدد الثاني ـ مايس ١٩٧١

**١٣٦ـ محمد بهجت الاثري**

١ ـ « شمسو » مسرحية شعرية بابلية ـ مجلة المجمع العلمي العراقي ـ ١٩٥٢

**محبوب العبدالله ـ كاتب من الكويت**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ الهدف الكويتية ـ ٤ـ١١ـ١٩٦٥

**١٣٧ـ مصطفى جواد ـ الدكتور والباحث المعروف**

١ ـ التمثيل عند العرب وضآلة القصص عندهم ـ الهاتف ١٣ نيسان ١٩٤٥

**المعرفة ـ مجلة شهرية تصدر في سوريا**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ حزيران ١٩٦٥

**١٣٨ـ منير عبدالامير**

١ ـ الى أين يسير المسرح العراقي ـ التآخي ٤ـ٩ـ١٩٦٨

٢ ـ «طنطل» و «الكورة» بين المؤلف والمخرج ـ ألف باء ٢ـ١١ـ١٩٦٨

٣ ـ نظرة في « تموز يقرع الناقوس » ـ الثورة ـ ٢٥ـ١٢ـ١٩٦٨

**١٣٩ـ المنار ـ جريدة يومية**

١ ـ يحى فائق يفجر قنبلة الموسم المسرحي ٣١ـ٨ـ١٩٦٦

٢ ـ على حسن البياتي و « امفتح باللبن » ـ ملحق المنار ١٨ أيار ١٩٦٨

**١٤٠ـ موسى العبيدي**

١ ـ حول المسرح العراقي ـ الثورة ـ ٢٤ـ٨ـ١٩٧١

**١٤٢ـ مولود المعيني**

١ ـ لمصلحة من يا مصلحة السينما والمسرح ـ الانوار ٢٠ـ٥ـ١٩٦٥

٢ ـ كراس جديد عن « الحركة المسرحية في العراق » ـ كل شيء ـ ٨ـ٣ـ١٩٦٥ × حول كتاب أحمد فياض المفرجي

**١٤٣ـ مهدي السماوي**

١ ـ « عمان لن تموت » ـ الكلمة ـ تشرين الثاني١٩٦٧ × تاليف عبدالوهاب النعيمي

٢ ـ الجراد وحصاد الموسم المسرحي ـ الثورة العربية ـ ١١ـ١ـ١٩٦٧

٣ ـ الجراد وحصاد الموسم المسرحي ـ القسم الثاني ـ الثورة العربية ـ ١٩ـ١ـ١٩٦٧

**١٤٤ ناجح المعموري**

١ ـ حول كتاب « المسرحية العربية في العراق » ـ ألف باء ـ ٢٥ اب ١٩٧١ تاليف الدكتور عمر الطالب
٢ ـ تأملات في مسرحيتين ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١ × حول «الغريب» و «الابـرة واللهب» لنورالدين فارس
٣ ـ ملاحظات حول مسرحية «الجراد» ـ المسرح والسينما ايلول ١٩٧١ × تاليف محي الدين زنكنه
٤ ـ راي في المسرح العراقي ـ ألف باء ـ ٦ تشرين الاول ١٩٧١ × فيه اشارات الى مسرحيات يوسف العاني وطه سالم ونورالدين فارس وعادل كاظم
٥ ـ « الغريب » تاكيد للذات الانسانية ـ النور ـ ٢٥ـ٣ـ١٩٧٠

**١٤٥ ـ نزار عباس**

١ ـ « الاسوار » مسرحية شعرية تأليف خالد الشواف ـ الرسالة اللبنانية ـ العدد الخامس السنة (٣) ٩٥٧
٢ ـ شيء عن المسـرح العراقي ـ وعي العمال ـ ١٢ أيار ١٩٦٩

**١٤٦ ـ نجيب عربو**

١ ـ « تراب » مسرحية جديدة ـ الاذاعة والتلفزيون ـ العدد الثاني ـ تشرين الثاني ١٩٦٨
٢ ـ « الديدان » لعلي الاطرش ـ التآخي ـ ٢١ اذار ١٩٦٨

**١٤٧ ـ نسرين محمدعلي الجاف**

١ ـ ناقدة كردية تقول شيئا عن « الحصار » ـ التآخي ٤ـ٢ـ١٩٧١

**١٤٨ ـ النصر ـ جريدة اسبوعية**

١ ـ ماذا في «الدبخانه» لعلي حسن البياتي ـ ٣٠ تشرين الثاني ١٩٦٧

**١٤٩ ـ نصير النهر**

١ ـ ندوة المسرح في البصرة ـ ألف باء ـ ٨ تموز ١٩٧٠
٢ ـ ندوة المسرح في البصرة ـ النور ـ ٢٦ـ٣ـ١٩٧٠
[ شارك في الندوة عبدالاله عبدالقادر وقصي البصري ومحمد وهيب وعصـام سالم وجبار العطيـة وعبدالصاحب ابراهيـم ونصير عودة وعبدالغفـار مال الله وسعود جابر وعزيز الكعبي وفيصل حسن ومانع السعودي وبنيان صالح ]

**١٥٠ ـ نوري الراوي**

١ ـ اتجاه جديد في المسرح العراقي الحديث ـ الثقافة الجديدة ـ نيسان ١٩٥٤

**١٥١ ـ نورالدين فارس**

١ ـ محنة النقد بين الاهواء والفن ـ الثورة العربية ـ ٣ تموز ١٩٦٥ .
× رد على نقد أحمد فياض المفرجي لمسرحية « أشجار الطاعون » .
٢ ـ « فوانيس » في الظهيرة ـ الثورة العربية ـ ٦ تشرين اول ١٩٦٦ .
٣ ـ « الكراكي » وشباك العناكب ـ التآخي ـ ١٠ نيسان ١٩٦٨ .
٤ ـ « أشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكه ـ القسم الاول ـ الثورة ـ ٣ـ٨ـ١٩٧١ .
٥ ـ « أشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكه القسم الثاني ـ الثورة ـ ١٠ـ٨ـ١٩٧١ .
٦ ـ « أشجار الطاعون » والعلاقة بين الموضوع والحبكه ـ القسم الثالث ـ ١٧ـ٨ـ١٩٧١ .
× الاقسام الثلاثة رد على مقالة للدكتور جميـل نصيف .
عن مسرحية « أشجار الطاعون » .
٧ ـ اضواء على « أديب من بغداد » ـ المثقف ـ كانون الاول ١٩٦٢ .
× تاليف أدمون صبري .
٨ ـ مسرحنا بين التجربة والعرض ـ الثورة ٥ـ٣ـ١٩٦٩
× فيه اشارات الى « بيت أبو كمال » ليدري حسون فريد و « ست دراهم » ليوسف العاني
٩ ـ الرمز والصورة ـ الثورة ـ ٣١ـ٣ـ١٩٦٩

**١٥٢ ـ وعي العمال ـ مجلة اسبوعية يصدرها الاتحاد العـام للعمال في العراق**

١ ـ وعي العمـال تسأل ويوسف العاني يجيب ـ ٩ حزيران ١٩٦٩ .
× فيه اشارة الى مسرحية « الصخرة » تأليف فؤاد التكرلي .

**١٥٣ ـ الوادي ـ مجلة اسبوعية لصاحبها خالد الدره**

١ ـ ندوة الوادي : مع كتـاب المسرح العراقي ـ ٢٦ ايلول ١٩٥٩ .
× شارك في الندوة يوسف العاني وجيان وجميل الجبوري ونورالدين فارس .

**١٥٤ ـ هادي الربيعي**

١ ـ الرمز في مسرحية « الجراد » ـ الثقـافة ـ اذار ١٩٧١ تاليف محي الدين زنكنه .

**١٥٥ ـ الهلال ـ مجلة شهرية تصدر في مصر**

١ ـ « الحركة المسرحية في العراق » لاحمد المفرجي ـ حزيران ١٩٦٥ .

**١٥٦ ـ ياسين النصير**

١ ـ البحث عن شخصية المسـرح العراقي ـ المثقف العربي ـ مايس ١٩٧٠ .
٢ ـ « الخرابة » ليوسف العاني ـ المثقف العربي ـ مايس ١٩٧٠ .
٣ ـ فهرست المسرحيات العراقية ـ الاقـلام ـ حزيران ١٩٦٧
٤ ـ مسرحية « الغريب » والبحث عن الانتماء ـ الف باء ٢٥ اذار ١٩٧٠
× تاليف نورالدين فارس
٥ ـ عندما يكون « الخيط » سائبا ـ الاقلام ـ كانون الثاني ١٩٧١ .
× عن مسرحية عادل كاظم
٦ ـ مسرحية « حكاية لاطفالنا الاعزاء » ـ الثقافة الجديدة ـ تموز ١٩٧٠ .
× تاليف معاذ يوسف .
٧ ـ اتجاهات جديدة في المسرح العراقي الحديث ـ الاداب اللبنانية ـ تشرين اول ١٩٦٨ .
٨ ـ الموسم المسرحي في البصرة ـ المثقف العربي ـ كانون الثاني ١٩٧٠ .
٩ ـ المسرح العراقي بين تطـور الواقع وتطور المدارس الحديثة ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١ .

١٠ـ البحث عن شخصية المسرح العراقي ـ المثقف العربي ـ حزيران ١٩٧٠ ٠

١١ـ البحث عن شخصية المسرح العراقي ـ المثقف العربي ـ تموز ١٩٧٠ ٠

١٢ـ العطش والقضية ـ المثقف العربي ـ كانون الثاني ١٩٧١ ٠

× تاليف نورالدين فارس ٠

**١٥٧ـ يحى فائق**

١ ـ اسحبوا سرية الخوف عن المسرح العراقي ـ الثورة ـ ٢٢ـ٣ـ١٩٧٠ ٠

× حول مسرحية « الغريب » لنورالدين فارس ٠

٢ ـ « البقرة الحلوب » لطـه سالم ـ الجمهـورية ٢٣ـ٤ـ١٩٧٠ ٠

٣ ـ « أشجار الطاعون » لنورالدين فارس ـ التآخي ـ ١٣ـ٩ـ١٩٦٧ ٠

**١٥٨ـ يحى زكي**

١ ـ « المفتاح » انطلاقة جديدة وعمل مسرحي ـ الجمهورية ـ ١٣ أيار ١٩٦٨ ٠

٢ ـ « ست دراهم » تحكي كفاح فرقة ـ الجمهورية ـ ١٤ـ٢ـ١٩٦٩ ٠

× تاليف يوسف العاني

**١٥٩ـ يعقوب القرهغولي**

١ ـ شهاب القصب ٠٠ الانسان ـ السينما ـ ١٠ تشرين أول ١٩٥٦ ٠

**١٦٠ـ يوسف عبدالمسيح ثروة**

١ ـ بعض القيم الفنية في المسرح العراقي الراهن ـ المثقف العربي ـ اذار ١٩٧١ ٠

٢ ـ « المفتاح » بحث عن الرموز ودلالاتها ـ المسـرح والسينما المصرية ـ العدد ٥٥ و٥٦ ١٩٦٨ ٠

٣ ـ حصيلة الموسم المسـرحي في عام ـ ألف باء ـ ٣ حزيران ١٩٧٠ ٠

٤ ـ المسرح العراقي في يوم المسرح العالمي ـ المسـرح والسينما العراقية ـ مايس ١٩٧١ ٠

٥ ـ الانسان والمسخ والجراد ـ الثقافة الجديدة ـ نيسان ١٩٧١ ٠

× حول مسرحية « الجراد » تاليف محيالدين زنكنه

**١٦١ـ يوسف العاني**

١ ـ مسرحنا بعد الثورة ـ الثقافة الجديدة ـ كانون الاول ١٩٥٨ ٠

٢ ـ قصة المسرح الحديث ـ السينما ـ ٢٨ كانون اول ١٩٥٥ ٠

٣ ـ شهاب القصب الفنان الذي خسره المسرح العـراقي ـ الفن الحديث ـ العدد الثالث ١٩٥٤ ٠

٤ ـ المسرح في مرحلته الحاضرة ـ السينما ـ ١٠ تشرين الاول ١٩٥٦ ٠

٥ ـ واقع المسرح العراقي ـ الثقافة الجديدة ـ كانون الاول ١٩٥٣ ٠

٦ ـ لكـن مسرحنا ٠٠ مسـرح قضية ـ الثـورة ـ ١٩ـ٤ـ١٩٧٠ ٠

٧ ـ « الخرابة » وبرشت والام شجـاعة ـ التآخي ـ ٩ـ٥ـ١٩٧٠ ٠

× رد على مقالة الدكتور داود سلوم ٠

٨ ـ المسرح العراقي لن يتخلف عن الركب ـ الثقافـة الجديدة ـ العدد الرابع ١٩٥٨ ٠

٩ ـ التمثيليات في كلياتنا ووجوب العناية بها ـ السينما ٨ اذار ١٩٥٦ ٠

**× اشـارات**

١ ـ هذا « المصنف » مع « الفهرست المسرحي » الذي نشر في عدد شهر اذار سنة ١٩٧١ ، من مجلة « المثقف العربي » التي تصدرها وزارة الاعلام ٠ يشكل فصلا من كتاب عن المسرحية العراقية ، أوشكت على انجازه ومن المؤمل ان يصدر في وقت قريب قادم ٠

٢ ـ رتب هذا « المصنف » حسب الحروف الابجدية (الاول والثاني) لاسماء الكتاب ٠

٣ ـ لا يحتوي هذا « المصنف » كل الكتابات التي نشرت عن الحركة المسرحية في العراق ، اذ انني تغاضيت عن كافة المقالات والدراسات التي كتبت عن العروض المسرحية ، التي لم يؤلفها كتاب عراقيون عدا ما له علاقة مباشرة بواقع مسرحنا وبخاصة جانب التاليف منه ٠

٤ ـ ان هذا « المصنف » كمحاولة اولى متواضع وهو لذلك يطمع بملاحظات ذوي العلاقة من الكتاب والنقـاد والعاملين في الوسط المسرحي والادبي وارشاداتهـم وتوصياتهم حول النواقص التي يعترف بها ويرغب باكمالها ٠٠


الظامئون
شريط سينمائي عراقي جديد